

# القاهرة

أدب • فكر • فن



من مسرحنا الشعري

ضياء الشرقاوي ومأساة العصر

هاهد عبد الله في حوار أخير

المثقفون والسياسة

الفريد فرج يتحدث

رأحة العنبر

● من الفن المصري القديم ●



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● السنة الثانية ● العدد السابع والحسون ● ٤ مارس ١٩٨٦ م ● ٢٣ جمادى الآخرة ١٤٠٦ هـ ●



قطاع من حديد السقف وقصص الطيور ( الدولة الحديثة - مقبرة نخت )



عبور الترع ( مقبرة قن - سقارة - حوالي ٢٥٠٠ ق م )

إهداء ٢٠٠٥

أ. الكيمياء / محمد فاروق الفران  
الإسكندرية



- رئيس مجلس الإدارة .
- د. سمير سرحان  
رئيس التحرير
- عبد الرحمن فهمي  
نائب رئيس التحرير
- د. أحمد عثمان  
مدير التحرير
- تحسين عبد الحى  
المدير الفني
- محمود الهندي  
مكتوب التحرير
- شمس الدين موسى  
عمر نجم
- مجلس التحرير
- د. أمية كامل
- د. عبد الغفار كواي
- د. عبد القادر محمود
- د. ماري تيريز عبد المسيح
- د. ماهر شفيق فريد
- د. محمود فهمي حجازي
- د. نهاد صليحة
- هاني الجولاني
- د. هيام أبو الحسن
- مدير الإدارة
- عبد المديح قمحاي

### الأسعار

السنوات ٦٠٠ طابع - المصنوعة - ريال -  
سوريا ٣٠٠ ق س - لبنان ٤٠٠ ق ل - الأردن  
٤٠٠ ق س - الكويت ٤٠٠ ق ك - العراق ١١٠٠  
ق س - المغرب ٨٠٠ درهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً -  
فلسطين ٦٥٠ طابعاً - الخليج ٦٠٠ ق س

### الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٥٢ عدداً في جمهورية  
مصر العربية ثلاثة عشر جنيه مصرياً ومصرياً وكبير  
الهدايا وفي بلاد الحجاز البريد العربي  
والايطالي والفرنسي والبريد ثلاثون دولاراً أو ما  
يعادلها بغيريد الجوي وفي مختلف أنحاء  
العالم ثمانية وعشرون دولاراً بغيريد الجوي .  
والقيمة ضد مقدماً لفسم الاشتراكات  
بقيمة المصرية العامة للكتاب ج . ع نقداً  
أو بوجهة بريدية . أو بشفط مصري لأمينة  
المصرية العامة للكتاب . كورنيل الدول -  
القاهرة وتنفك رسوم البريد المسجل على  
الاسم في التوضيح .

### الصفحة

- أدب
- دراسات
- دراسات
- ( من مسرحية الشعرى في السنين والسبعينات ) د. ماهر شفيق فريد ..... ٤
- ( لمرات الأوقات ) د. سهر القضاوي ..... ٦
- ( بأدب النهضة في المسرح الإيطالي ) د. أحمد عثمان ..... ٧
- ( ضياء الشرقاوي ومأساة العصر الجميل ) محمد السيد عيد ..... ١٨
- إبداع
- ( حوارية الأيام الدائرية و قصيدة ) د. محمد يوسف ..... ١٦
- ( قصيدتان و قصيدة ) حلمي سالم ..... ١٧
- ( ماء ونار و قصيدة ) د. عجب موسى ..... ١٧
- ( سيرة الشيخ نور الدين - رواية - الحلقة الأخيرة ) ..... ٢٦
- ( برويا أحمد شمس الدين ..... ٣٦
- ( راحة العبير و قصة ) د. إبراهيم فهمي ..... ٣٨
- فنون
- ( متحف الفن القرموني ) ..... ٢٣
- ( حكاية من الصعيد في بني سويف - أمير سلامة ) ..... ٣٤
- فكر
- ( لغات فكرية بين لغتي وأيام ) د. عبد القادر محمود ..... ١٣
- ( الليبرالية ) د. يحيى طريف الحقوقي ..... ٣٦
- لقاءات
- ( حاتم عبد الله في حوار أخير ) سهام يونس ..... ١٠
- ( الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة ) عمر نجم ..... ٤٣
- كتاب
- ( المظنون والسياسة ) تأليف روبرت برسم ..... ٣٧
- ترجمة د. عاطف أحمد فؤاد . . . . . خرخر د. سولي سليم
- أبواب
- ( رؤى ) ..... ٥
- ( قضية للمناقشة ) تحسين عبد الحى ..... ٩
- ( آسنة الشعراء ) أحمد الحقوقي ..... ١٥
- ( اللغة والحياة المعاصرة ) د. محمود فهمي حجازي ..... ٢١
- ( مناقشات - افعال المارك ) بسمة الحسين ..... ٢٢
- ( إنتاج تحت الأضواء ) شمس الدين موسى ..... ٣١
- ( عزيزي المشاهد ) سميحة غالب ..... ٣٣
- ( زوايا ) وليد منير ..... ٣٧
- ( رسالة فينا ) عبد الحميد أحمد علي ..... ٤٦

### لوحات فنية

لوحات هذا العدد من الفن المصري القديم

الرسوم المرافقة للمواد المنشورة للفنان جرجس ممتاز

# من مسرحنا الشعري في الستينات والسبعينات

د. ماهر شفيق فريد

عندما كتب أحمد شوقي المسودة الأولى لمسرحية «عل  
بك الكبير» وهو يعيش في باريس في أكتوبر ١٨٩٣  
فتح - عن وعي منه أو عن غير وعي - باباً جديداً من  
أبواب الأدب العربي هو باب المسرحية الشعرية ،  
وأرسى سائفة ما لبث أن تابعها فيها كثيرون ، وذلك  
حين أتيح هذه التجربة الأولى بست مسرحيات شعرية  
هي : «مصرع كليوباترا» ، و«بنون ليل» ،  
وعترة ، وألست هدى ، والبطيخة . وهذه الأخيرة لم  
يكشف عنها إلغاب إلا منذ أعوام قليلة عندما نشرها  
مجلة «الدعوة» القطرية مقدمة لرجاء الفخاش .

وعلى أثر شوقي جاء عزيز باظلة الذي يظلمه مؤرخو  
الأدب حين يمدونه مجرد حواري لشوقي ، فقد كان  
الرجل رغم دينه لأمر الشعراء - شاعراً موهوباً بسفه  
الخاص ، أنتج حصداً غزيراً من المسرحيات : قيس  
ولبنى ، والعباسة ، الناصر ، شجرة الدر ، غروب  
الأندلس ، شهرنار ، قلعة النور ، قيصر ، أبواق  
الحريف ، زهرة .

ومن التجارب الباكورة التي ساعدت على إرساء تقاليد  
الدrama الشعرية ترجمة محمد فريد أبي حديد للمسرحية  
شكسبير ومكتبه بالشعر المرسل ، وترجمة عبد الله  
باكثير لمسرحية «رومي ورجوليت» بنفس المنهج ، فضلاً  
عما كتبه باكثير في مطلع حياته من مسرحيات شعرية ،  
مثل «همام» و«خاندان ونترين» ، قبل أن يتحول إلى  
النثر أداة للتعبير والتصوير .

كانت هذه الأعمال كلها - مع امتيازها هنا أو  
هناك - مجرد تمهيد للطريق . وإنما تبدأ للمسرحية  
الشعرية - بفهمها المتناضح - على يدى عبد الرحمن

الشرقاوى صاحب ومأساة جميلة و«الفق مهران» و«أثر  
الله» و«وطى عكا» و«صلاح الدين السرايحه» . راد  
الشرقاوى طريقاً ما لبث أن تبعه فيه صلاح عبد  
الصبور ، ونجيب سرور ، ومحمد إبراهيم أبوسنة .  
وعن هذين الإثنين الآخرين أزعج أن أُلحِث هنا .

نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) هو صاحب  
الثلاثية المسرحية : «ياسين وبية» (١٩٦٥) ، «أله باليل  
يا قمر» (١٩٦٨) ، وقولوا لعين الشمس» المكتوبة في  
١٩٧٢ والمنشورة في ١٩٧٩ ، و«عين آجيب ناس»  
(١٩٧٦) .

تصور الثلاثية - من خلال قصة ياسين وبية  
الشعبية - صراع الشعب المصري مع الإقطاع تارة ،  
والإستعمار الأجنبي تارة أخرى ، ومراكز القوى في  
الداخل تارة ثالثة . الجزء الأول يحكي عن قرية بويت  
التي كانت من معازل الإقطاع في الريف قبل الثورة .  
والجزء الثالث تدور أحداث قصته الأول في قرية بويت  
بينما تدور أحداث فصليه الثال والثالث في بور سعيد  
عام ١٩٥٠ . أما الجزء الثالث ، وتصدده مقتطفات  
من أسطورة إيزيس وأوزيريس ، ومن سورة  
الأحراب ، ومن إحدى خطب دكوستين ، فتخطى  
أحداثه رقعة زمنية واسعة ما بين ١٩٥٠ و١٩٦٧ وتتخذ  
ها مسرحاً ما بين بورسعيد والسويس .

يبدأ نجيب سرور ثلاثيته باستعلا من قبل ما يعبد  
إليه شعراء الملحاح ، يشكو فيه عجزه عن أن ينى  
الأحداث التي يصفها حقها ، وذلك عن نحو ما كتب  
دافني في كوميديته الإثفية : «ما أضف الكلام  
وما أقل قدرته على التعبير عما يجول بخاطري» :

أفص عن يوت  
أفص عن ياسين عن بية  
حكاية لم يروها أحد  
حكاية أود لو تعيش للأبد

يا ليتنى هومير  
أوليتنى فرجيل  
أوليت لي قيثار دانتي  
أو يراع شكسبير  
أو فافس القفرسان بايرون  
لكي أفص عن بويت  
لكي أفص عن ياسين عن بية  
لكنني من الشمس كاشهاب  
أجدود بالهيب خفلة وأتلفي !

وإذا تقدمت أحداث الثلاثية نرى قصة حب ياسين  
وبية ، وافتراقها بعد مصاعب كثيرة ، ثم لقدما لها في  
ثورة الفلاحين على الإقطاع . وتقمى سنون تنمّل فيها  
جروح بية - رمز مصر - فتقتنر ياسين - صديق  
ياسين - ولكنها تنفقه أيضاً . وفي الجزء الثالث وقولوا  
لعين الشمس - نراها تأتي على إلحاح أمها أن تجرب  
حظها مرة ثالثة ، وتقرر أن تكسر حياتها لانيها ياسين  
وأبنة . ونرى لمحات من معاناة الوطن خلال العدوان  
الثلاثي في ١٩٥٦ ، وحرب يونيه ١٩٦٧ . وفي هذا  
الجزء الأخير - الذي كتبه شاعرنا قبل إشرافة التصريح  
حرب أكتوبر ١٩٧٣ - نعلو نغمة المرارة ، كما في  
حديث عطية :

ليه عراب ما كنش خلص ع لحديوي  
يوم ما طوط قصص عابدين بلداًنع  
ليه يضعف ألف فرصة  
بعدها

ليه يعقد ديليسيس  
ليه ما يفضّل الكنان  
ليه عمر مكرم يولى الأراذل ولى  
ع البلد . ويولى هو ..

ورغم هذا الجوف الخزين المخيّم على الثلاثية ، فإن  
الشاعر - مستوحياً النص القرآني الكريم - يقول في  
ختام العمل :

ويؤن باتين وميتنا والزيتون  
لوا هارقد كلنا تحت التراب  
وبية ..

لوا هارقد كلنا تحت التراب  
ما هار تركم أرض مصر ..

وفي سبيل تجسيد هذه الرؤية يستخدم نجيب سرور  
عدة وسائل فنية : كالتشريب في مسرح برخت  
المضحى ، والواقعة ، وسرد الأحداث من خلال  
الإرتداد إلى الماضي ، واستخدام المصطلح العامي  
والحلم ، والمعادلات الموضوعية ، والمؤان التشبي .  
يوظف الشاعر هذه العناصر كلها من خلال رؤية  
ملتزمة تؤمن بضرورة البقعة إلى الأجيال المتأخرين على  
مصالح الشعب في الداخل والخارج على السواء .

ومن التاريخ القريب الذي تدور حوله ثلاثة نجيب  
سرور نقلنا محمد إبراهيم أبوسنة إلى حقبة من التاريخ  
العربي ، هي حقبة الصراع بين القومية العربية  
والشعبوية الفرنسية ، ما بين مكة والمدائن . إن  
مسرحية «حمزة العرب» (١٩٧١) التي تتخذ من التاريخ



## رؤية

في البداية كانت الكلمة ..

وفي النهاية أيضا ستكون الكلمة ..

يملأه الكثيرون عندما يفصلون ما حدث مؤخرًا لمصرنا الحبيبة .. يقضية كبرى .. هي مسؤولية الكلمة ..

نعم .. فالكلمة كما قال أحد الفلاسفة الإغريق .. صغيرة في حجمها كبيرة في تأثيرها فهي التي تعطي القوة للضعيف .. وهي التي يمكن أن تبدل وتغير في الحياة .. الكلمة لو أحسن استخدامها يمكن أن تنقذنا الطمأنينة والعدالة .. أما إذا أسره استخدامها .. وقتت الكارثة ..

يقول أحد علماء اللغويات أن سوء استخدام الكلمات يؤدي إلى عدم العلاقة المنطقية بيننا وبين القيم .. إنه يطمح حتى الأشياء لأنه أساساً يخرّب الطول ..

الكلمة وجود ..

نعم فالكلمة ليست مجرد أصوات تنطق بلا معنى .. إنها لها العكس من ذلك يمكن أن تكون أداة تدمير .. ووسيلة بناء .. يمكن بالكلمة الطيبة أن تنقذ المصاهرة مزارع خضراء .. أما الكلمة الخبيثة .. فهي التي تنطلق من الأفواه والأقلام كرصاصة تدمر أهدافها .. وللاسف يمكن أن تكون هذه الأهداف الذات الإنسانية نفسها ..

تقول ذلك ونحلم المستويلين من الكلمة في بلادنا عبه الحرس على نزاعة الكلمة .. واليد من الغرض الشخصي أو المصلحة الواتية المادية ..

المستويلون من الكلمة في بلادنا الحبيبة هم وحدهم القادرين على تنمية الإبداع الصادق .. ورعاية الكلمة النزيهة البرية من الحوى ..

المستويلون من الكلمة في بلادنا .. عليهم أن يساهموا في التعمير .. تعمير المقول أولاً ..

في البداية كانت الكلمة ..

وفي النهاية ستبقى الكلمة الطيبة شجرة خضراء .. تستظل ظلها في وقت الشدة .. وتندلى بشمارها الطيبة ..

مرة أخرى .. تتشابه المستويلون من الكلمة في بلادنا .. أن يتزهدوا عن الغرض .. وأن يصموا نصب أعينهم المصلحة العليا للوطن ○

مق تصرفت (يجلس خائر القوى)  
نعم قد قتلت المنام

وكانه مكبت الذي يقول - بترجمة محمد فريد أبو حديد - وإن مكبت أزعق النوم قتلاه .. ويلوح حمزة بسيفه الذي انتزعه من غمده كما يرى مكبت خنجرًا مد مقيضًا ليمينه .. ويرى مكبت شبحًا من نسج خياله الملتب فيخاطبه: هل أوزن في غدارك اللال تخفين باحرار الدماء ..

كلذك ربما وجئنا في انتصار مهردكار بقارورة الس، وانتحار جارتها الوقة على أرها، ما يذكر بانتحار كليوباترا التي تضم ثعالبًا إلى صمدها، وما تلبث أن تلحق بها وصيتها الزقية شرايين. أو قد نذكر انتحار جوليت التي ترفش الس من دم حبيبها الفتيل ثم تطعن نفسها بخنجره. إن وروعة مهردكار - كوروة انترديس ابنة أيقويس ملك المحسوس في رواية نجيب محفوظ وكفاح طيبة - هي أنها قد أحييت عدو أيها وقرمها، وما ذلك إلا أجزء من شبكة المواقف للسياسة المتداخلة التي تنطبق داخلها الشخصيات، كطرائد في شبكة الصيد.

إطارًا لها عمل في دلالة معاصرة، يتوسل بالصراع بين حمزة العرب، قائد الزحف العربي ضد كسرى، وكسرى أبو شروان ملك الفرس، إلى تجسيد قيم المساواة العرقية والعدل السياسي. ويقول أبو ستة في كتابه المسمى «أصوات وأصداء»: وكانت المسرحية محاولة للتأكيد على قيمة المساواة بين البشر ونقيا للعنصرية. لقد اقتبست من إحدى السير الشعبية «وزن الهلوان» وهي أشبه بالملحمة الأسطورية حيث شكلت إطارًا شعريًا يقوم على جدارة العرب بالحرية والمساواة والبطولة. وخلق أن هذا التصور البطولي هو الذي يغزو المسرحية ويسرى في تضاعفها - فهي عن بطل كاتيل الملاحم الإغريقية يرتكب خطأ لا راد له، هو في هذه الحالة انتحاره بحيل الأعداء، ويقول أنه يسلم حبيته مهردكار - ابنة كسرى - إليهم، لكي يليقوا النكال بعد أن وقعت في حبه، وصارت غيلة أمالها أن تكون له زوجا. هذا الخطأ المأسوي الذي يرتب عليه انتحار مهردكار هو ما يميل للمحمة إلى مأساة، ويكسب الشخصيات دلالتها الإنسانية.

وبناء السيرة حكم، يتم كل فهم لطبيعة الحركة الفكرية وفردية على رسم الشخصيات وتطوير الحدث وتجميع للمزى. إن الشعر أداة طبيعة في يدى مؤلفها، يجمع بين مصطلح الفترة الموسومة ولغة عصرنا الحديث، دون افتعال أو قسر. لا تخلو المسرحية من سذاجة، ومن مصادفات يوزعها الانتاع، كظهور حمزة لكي يصير الأسد في اللحظة التي يعد فيها حياة الأميرة الفارسية، وكأنه الإله القادم من طريق الآله، ذلك الذي كان يعد إليه كتاب المسرح الإغريقي كلما وقعت شخصياتهم في ورطة، لا يحدون منها فخرًا. ولكن المواقف في مجملها مقنعة، والشخصيات رغم ابتعادها البطولية - فيها كل ما في البشر من تردد وضعف وشكوك. والنبوة لا تملأ إلى حد الصراع، وإنما يتحكم فيها الكاتب تحكما نافسجا. إن حمزة شاعر إلى جانب كونه عاريا، وهو صاحب رؤية تعبر عنها هذه الكلمات:

ها هو صدى

يغل في الشوق

أن يتغير هذا العلم

لا يرجع عبد أو يتعالى سيد

كل العالم أموة

كل العالم

بيت الإنسان

وسواء فيه الأبيض مثل البدر

والأسود مثل العنبر

وشعر الموه في بعض المواقف أن أبو ستة واقع تحت تأثير شكسبير. فحمزة، في غمرة أزمته السودانية واضطرابه الذهني بعد أن قرر تسليم مهردكار، يميل إليه أنه يرى شبحا فيخاطبه:

وهذا الشبح

يرافقي منذ حين

بخلفته الشاهقة

أما زالت ترقص بنا لعنق

هذه لمناج من المسرح الشرى المصرى في الستينات والسبعينات تكمن قيمتها فيها تقدمه من إجابات. من هذه الأسئلة: كيف يتخلص الشاعر من الرواسب الغائية لكي يقدو مسرحيا حقيقيا؟ هل يصلح الشعر وسيطا لتصوير الحياة المعاصرة أم نجعله وقفا على مواقف التاريخ وأحداث الأساطير؟ هل يلتزم الشاعر وزنا واحدا أم يراوح بين الأرزاق من مسرحية؟ هل للعلمية مكان في المسرح الشرى؟ إلى أي مدى يجوز للشاعر المسرحي أن يخرج من نطاق المسرح إلى نطاق المحصلة؟ تطرح هذه التساؤلات مسرحيات الشرفاوى، وعبد الصبور، ونجيب سرور، وأبو ستة، كما تطرحها مسرحيات من عاصروهم أو تلوههم مثل عبده بدوى، ويسرى حميس، ومهران السيد، ونصار عبد الله، وأحمد سويلم، ويسرى الجندي، وولاء وجدي، وكلهم أصحاب تجارب في المسرح الشرى تتجس حينا وتختفي أحيانا ولكنها تلتحل - على اختلاف اتجاهاتها - محاولة خلسة لتلايل المقبات التي يتطوى عليها هذا الشكل الفني الصعب، وتسمى إلى استنباته في تربة معصرة أصيلة.

## ثمرات الأوراق

### د. سهير القلماوى

كان مؤلف كتب المتخفيات في ادبنا القديم يجمعون ادبهم الرفيع من مصادر متنوعة كثيرة ويتخللون في هذا اجمع الطرافة والتشويق، ولكنهم كانوا دائماً يلقون امام ترويب الكتاب وفهرسة مواده وجمع الامثال منها في باب ولغات طويلة، ومن تقسيمات الكتاب يمكن ان نستشف الكثير من مزاج المؤلف وبقائه، والاهم من هذا قدرته على رواية الخبر والتأدية او الطرفة او نقله كما هو من كتاب غيره، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يكون له فضل، إلا فضل الانتباه، واما هذا الحضم الوافر من المادة المروية والمكتوبة كانت عملية الانتباه تدل على كثير.

ولما ألف ابو البرق التبريزي في القرن العاشر الميلادي والفرج بعد الشدة اجاد بشكل لافت ترويب الكتاب. فهو يجعل المحور سبب الفرع بل كان دعاه او تفسير حلم في المنام او مجرد فكرة ذكية يهر بها الحاكم فمن اعجابه بذلك المزاج أى الليل بالشفة يعقونه وينجو من القتل فجأة. هذا الذي كان قد ايقن من الموت السريع. ويضيف إلى هذا المحور عموداً بل محاور أخرى من نوعية الشدة أو سببها أو كيفية حدوثها، هذا إلى اختيار فصيح القول شعراً ونثراً، ما كان يهر به المكروب عن محنته قبل الفرج. ولذلك نراه يجتهد كتابه بفصل وعين ناله شدة في هواده أو من قد دس من افقاه المحبوب أو عطفه عليه ثم يلحق ذلك بما قيل في هذه المواقف من شعر.

ولم تكن الكتب العربية وجدها في المصدر لكل هذه الطرافة، وإنما كتب الفرس التي ترجمت أصبحت هي الأخرى معينا غنياً بالروايات، مما يزيد من حيرة الأديب الذي يجارحه ولكن ما يتيح لمكانته ودوقه ايقن ان يصل إلى الراحة والأبداع. مثلاً نرى في هذه الفصحة التي نقلها التبريزي عن بعض كتب الفرس كما يقرر:

قرأت بعض كتب الفرس

ولكن ايها يد جلا كبيراً لا يدخل هو باستمداده القصصى المتواخيف الذرة ذرة الكرب قبل

الانفراج بكثير من التفصيل الذي لا يشعرا على كثرة بلى مائل لأنه لا يفصل إلى عند الضرورة. وفي هذه الفصحة التي نقلها عن ابن الخراس نجد الموقف في قمة تأزمه يوصف وصفاً واقعياً دقيقاً. أكان هذا اسلوب ابراهيم الخواص ام هو اسلوب ابو على التبريزي، الواضح ما جاء في سائر الكتاب أنه اسلوب التبريزي. فالتبريزي عانى كثيراً من اختلاعه مع عهد الدولة: قض ستين في السجن بسبب هجومه على الشافعي واتباعه، وعانى كثيراً ومرت به سنوات وسنوات وهو يعانى الشدة فكيف لا يستطيع ان يصف ويحيط في وصف الشدة وما نقله عن الخواص هو الفصحة في مجملها.

(عن ابراهيم الخواص)

١ - قرأت في بعض كتب الفرس .....

٢ - عن ابراهيم الخواص قال .....

قرأت في بعض كتب الفرس المطولة إلى العربية ان ملكاً من ملوكهم قد عهد إليه صاحب مائدة (خادم المائدة) و«معداة اسجينديج» (أكلة) فسلطت منها نقطة على ذراع الملك. فأمر بقتل الرجل. فقال الرجل وأخبر الملك بأنه ما أن يقتلني ظلياً بغير ذنب قصدته. «فقال الملك وقتك واجب ليعطيك بك غيرك فلا يجل الخلد» فأخذ الرجل المضادة فصبتها بأسرها على الملك. وقال «أياها الملك تكزمت أن أبيع عنك انك تقتلني ظلياً ففعلت ذلك لاسحق القتل ويؤزل عنك قبح الأعدوة بظلم الخدم. فشاك الآن وما تريد. «فقال الملك ما أحسن الأجل. قد عفوت عنه».

عن ابراهيم الخواص قال:

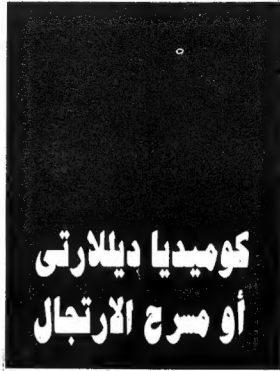
وكنت البحر جمع جماعة من الصوفية فكسر المركب بنا. فنجى قوم منا على خشب من خشب المركب فوقونا إلى مكان لا ندرى أى مكان هو. فأدنا فيه أياماً لا نجد ما نقتاته. فأحسنا بالولت. فقال بعضنا لبعض تمالوا حتى نجعل الله على انسان ان ندع له شيئاً فقلعه يرحنا فيخلصنا من هذه الشدة. فقال بعضنا لا أخطر وقال بعضنا ادع اللذات ... إلى ان قال كل منا شيئاً وأنا ساكت. فقالوا في قل شيئاً فلم يجزى على لسانى إلا ما امتلأ ولا أكلى خلم الغيل أبداً، فقالوا فإمرأى من مثل هذه الحال فقلت وأنا ما تعلمت المرأى ولكنى منذ بدأت وأنا اعرض على نفسى شيئاً داهى عر وجل فلا

تطوعى ولا يجتر على قلبى غير الذى لفظت به، وما أجرى هذا على لسانى ولا ألهه قلبى إلا لاسر.

فلما كان بعد ساعة قال بعضنا لم لا نطلب في هذه الأرض متفرقين فنطلب قوتاً فمن وجد شيئاً أنذر به الباين والموعد هذه الشجرة. قال فتفرقنا في الطرق فرجع احداً بزلد قيل صغير فلوح بعضنا لبعض فاجتمعنا فأنقذه اصحابنا واحتالوا فيه حتى شروه وقعدوا بالكلون. وقالوا تقدم. فقلت انتم تعلمون انى منذ ساعة تركته هل عر وجل وما كنت لأرجع في شيء تركه له. ولعله جرى ذلك على لسان لأجل مرق من بينكم. لآل ما أكلت شيئاً منذ أيام وما اطعم في شيء آخر. وما يراق الله انفس عهده ولومته. واعتزلهم وأكل اصحابي. وإقبل الليل وتفرقنا إلى مواضعنا التي كنا فيها نبيت وأويت إلى اصل شجرة كنت ابيت عندها. فلم يكن إلا لحظة فإذا بقل ظلم قد الجبل وهو ينهر والصخره تتدكدك بنهره وشدة شغبه وهو يطلبنا فقال بعضهم قد حضر الأجل. فاستسلموا وتشهدوا. وأخذنا في الاستغفار والتسبيح. وطرخ القوم نفوسهم على وجوههم. فجعل آل بعضنا بعضاً واحداً واحداً فيشبه من أول جسده إلى آخره. فإذا لم يبق في موضع إلا شدة شال احدي قوائمه فوضعهما عليه وصخره. فإذا علم انه قد أتلفه قعد آخر فعمل به مثل عمله في الأول. إلى ان لم يبق غيرى وأنا جالس متصب اشاهد ما جرى واستغفرت واسئبت فقصصنا القوم قرب منى رمت نفسى على ظهرى ففعل بى من الشك كما فعل بأصحابي. ثم احاد شيئاً مرتين أو ثلاثاً لم يكمل بعمل واحد منهم ذلك. وروى في خلال ذلك بكاد يخرج فزعا. ثم لف خرطومى على من شالني في الهواء فقلتني يريد قلب يقتله أخرى. فجهرت بالاستغفار فألقى خرطومى حتى جعلنى فوق ظهره. فانتصبت جالساً واجتهدت في حفظ نفسى بوعضى وانطلق الفيل يهول تارة ويسعى أخرى. وأنا تارة اهداه عز وجل على تأخير الفيل والاطعم في الحية وتارة اتوقع ان يثور في يقتلني فاعاوده الاستغفار وأنا اقاى في ذلك ويجرى من الألم الشديد لسرعة سير الفيل أسراً عالياً.

فلم أزل على ذلك إلى ان طلع الفجر واشتد ضوءه. فإذا به لف خرطومى على قلتي قد حضر الأجل. فاستكرت من الاستغفار فإذا به قد انزلني من ظهره وتركني على الأرض ورجع إلى الطريق إلى حاه منها. وأنا لا أصدق. فلم غاب عن عيني ولم اسمع له حساً خرجت ساجداً له بجماعته. فلما رفعت رأسى حتى احسست بالشمس. فإذا أنا على ظهر حية عظيمة فمشيت عليها نحواً من فرسخين فانتهيت إلى بلد كبير. فدخلته. فحجب أله منى وسألوني عن حالنا فأنبرهم بالحققة.

فزعونا ان الفيل سار في هذه الليلة سحرة أيام. واستظفروا سلاطين وأقمت عندهم حتى صلحت من تلك الشدائد التي قاسبتها وتشتى بعدى وسمرت مع التجار إلى بلد على شاطئ البحر فركبته ووزقني الله السلامة إلى ان عدت إلى بلدى.



## كوميديا ديلا رتي أو مسرح الارتجال

د. أحمد عثمان

وتحتوي هذه السيناريوات بعفة أساسية على كوميديات إلا أنها مع ذلك لا تخلو من التراجيديات والتراجيكميديات والمسرحيات العنيفة والأوبرات. وبعد تياترو (Teatro) فلامينيو سكالا Flaminio Scala (١٦١١) استثناء من عدة جوانب، فلقد طبعت سيناريواته وهو مسرح ملتصق بفرقة الجيولوسي Gelosi وتحتوي السيناريوات على ٣٩ كوميديا وتراجيديات واحدة وتراجيكميديات واحدة وعمل مسرحي مختلط (Mixed entertainment) ومسرحية رعبية وبعض المسرحيات من الحكايات الشعبية. ووجدت سيناريوات أخرى بمكتبات روما وفلورنسة ونابل وفينيسيا وبيروجيا ومودينا وباريس ووصل بعضها إلى لينتجراد ببروسيا. وفي هذه المجموعات تسود الكوميديا أو بعبارة أدق الفارس (Farce) وبعض هذه السيناريوات مسأخوذة منتمل المسرحيات الكلاسيكية أو المسرحيات المكتوبة على غمطها، وبعضها مأخوذة من سيناريوات سابقة مأخوذة بلورها من مسرحيات قديمة. والسيناريوات عبارة عن هياكل مسرحية (Skeleton Plays) ويسمى البعض «مسرحيات جففة» (dried Plays) على من يريد أن يقدمها في عروض أن يقدمها في ماء عبقريته الدافئة. ولقد كتب بيروتش Petrusci كتابا لا يمكن أن يقدر بثمن، نشر عام ١٦٩٩، وعنوانه L'Arte Reppresentativa أو فن العرض، والذي طبع بمطبعة في كتاب بتراسكون Petrascone وعنوانه «كوميديا ديلا رتي» تاريخها، فيها، سيناريواتها. La Commedia dell'arte, Storia, tecnica, Scenarii وهو كتاب نشر عام ١٩٢٧ ويعتبر أفضل مرجع عن كوميديا ديلا رتي ولكنه ليس الوحيد.

والشخصيات كوميديا ديلا رتي متنوعة ومتعارف عليها لها تميزاتها الخاصة سواء في الموقف أو المظهر أو حتى الاسم. وكان أحد الممثلين يقوم في الغالب بأداء دور إحدى هذه الشخصيات لدى العمر. وكانت أدوار الرجال كثيرة فكانت هناك شخصية أريكينو Arlecchino، أو هارليكين Harlequin، وهو خادم ذكي. وكانت هناك شخصية باتالون Pantalone وهو رجل كهل يلبس دور الزوج المخنوع، فهو آخر من يعلم حقيقة زوجه، أو هو عاشق قديم مهجور، وهناك شخصية الأب فقير، أو تاجر من فينيسيا. وهناك شخصية الدكتور Doctor وهو دكتور في القانون وليس طبيبا، وشخصيته تعتبر النقيض الشارح للشخصية باتالون. وهناك شخصية الكائن أو القبطان، وهو Capitano، وهو من تسلسل شخصية الجندي المجهز (Miles Gloriosus) للشارع اللاتيني بلاطوس. ثم تأتي قائمة الخدم وكل منهم له خصائصه المميزة وهم اسماءهم تذكر بيدروينو (Pedrolino)، وميزيتينو (Mezzetino)، وبوراتينو (Burratino)، وبريغلا (Brighella)، أوسكابينو (Scapino)، وبولشينيلا (Pulcinella)، التي أصبحت النموذج للشخصية بونش Punch المسرح الإنجليزي الشعبي ولاسيما مسرح الفراش أو الدمي المسمى بـ Punch and Judy والجدير بالذكر اسم بريشينيلا Pulcinella الإيطالي هو

ديلا رتي في بعض أدوارها الخاصة ارتبطت بأسر معينة. ولقد قدمت هذه العروض على أيدي ممثلين مهرة كان بعضهم على مستوى رفيع من الثقافة وشاهدنا الجمهور العرض وجمهور الصورة الضيق.

وفي البداية لابد وأن نعرف أننا لسنا في موضع ممتاز كباثين في الكوميديا ديلا رتي، لأنها لم تكن من المسرح المكتوب، بمعنى أنه إن كان هناك نص مسرحي مكتوب لمسرحيات الكوميديا ديلا رتي. فهي أرتجالية تستخدم ألقابا من الشخصيات ومواقف تقليدية متعارف عليها. وكانت هذه المسرحيات بسيطة عبارة عن بعض المشاهد أو السيناريوات (Scenarii) أو مايسو (maiso) المأخوذة تصرف من الروايات القصصية أو المسرحيات القديمة أو أي مصدر كان ما كان. وربما تم تأليفها في بعض الأحيان برعي من الأحداث الجارية أو حتى حوادث بقت في الذاكرة، أو بفضل الإشاعات البلدية التي تجري على ألسنة الناس. وكانت هذه السيناريوات التي وصلتنا نصوص منها تبلغ الثمناة تعد بواسطة رئيس الجماعة الذي علينا أن ننتبه بطريقة أو بأخرى المؤلف. ولا نقيم هذه السيناريوات سوى بمجموعة من الشخصيات والخط العريض لأسر الأحداث من موقف إلى آخر، وترك الممثلين مهمة ارتجال الحوار حسبما يقتضيه الموقف وتوحى به اللحظة.

من السهل أن نرى في المسرح الشعبي الإيطالي أو الكوميديا ديلا رتي Commedia Dell'arte الخطا متواصل لترات الميموس Mimus الذي يقرب بجلوره في الماضي السحيق للمسرح ويعود إلى البدايات الاغريقية والرومانية نفسها. قدرة الفن وزيادة الكوميديا ديلا رتي تذكرنا بلا شك بالكوميديا الإغريقية المبكرة والقصص الإيتالية Fabulae Atel- و Verrus Fascimithi في إيطاليا القديمة. كما أنها تذكرنا أيضا بشاعر الكوميديا الحديثة مانتدريوس وكذلك بيروتش وترنتوس. إن غلوا من الصقل وفظافتها قد خلج عليها شيئا من الأصالة وبعها قدرًا من الدقة والتجربة المسرحين. إنها كوميديا شعبية نبتت من جذور إيطالية كشجرة باسقة امتدت فروعها لتغطي إسبانيا وفرنسا وتركزت في مسرحها بصمات باقية على مر الدهر. ولقد قامت على عروضها مجموعات من مبدعي التشكيل الحرفيين والمتخصصين مجموعوا في فرق تأسست على مبدأ توارث المهنة وضمت النساء والرجال إلى درجة أن الكوميديا

تصغير لكلمة *Poleon* ومعناها الدجاجة ، أما الصورة المستخدمة في نابلي للباس وهي *Poleonella* وليشيتيلا فهي تصغير لكلمة *Poleonea* فهي تعني الدوك الرومي الصغير ، ولذلك علاقة واضحة بالثقافة اللاتينية للفقاع الذي كانت تلبسه هذه الشخصية . وهناك - أيضا - شخصية باسكيلا ( *Pasquella* ) ، وتعني المرأة المعجوز وشخصية كولومينا ( *Columbina* ) أو كورالينا ( *Corallina* ) ، وهي خاضعة لأمعة الذكاء ، ثم هناك خادمة أخرى اسمها هي هارليكينيا ( *Harlequina* ) أريريت ( *Pierrette* ) ، أما شخصية الحب العاشق فلم تكن تحمل اسما طبعا ، وإما كان يعرف كل فرد باسمه الخاص مثل فلافيو وأوتافيو وما إلى ذلك . وإلى جواره كانت تلقف الحبيبة المشفوعة باسمها الشخصي - أيضا - مثل إيزابيلا ولأندريا ولوكياديا .



ويتبين استخدام فناع هذه الشخصيات المنطوية بإمكانية تناقله من فرقة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر مع إدخال بعض التعديل والتبديل . ولا يزال عمل خلاف حاد أمر خسر أهم هذه الألقاب ولا يزال كذلك أسرا بكثر حوله الجدل موضوع تطوره . وبناء على ما تقدم يمكن أن نقول إن هذه الألقاب كانت تقوم بتقديم شخصيات الألبام والحلدم والشخصيات الأخرى الكاريكاتيرية التي تقدم شخصيات العاشقين .

وكان أكثر الناس غلظة وجعده في الكوميديا ديلازوني وهو يتناولون في سبوتس *Pantalone* و *Biognozi* وهو فينس القلب والمهجة لا يشغله في الحياة شيء سوى التجنيز والتفريع والنصالح المطولة للآخرين . ومع ذلك يلبس دور الضميمة والجلدية التي يداخلها الحب والخرافة - فقط - عندما يصطدم بموضوع الحب أو الزواج مع المحرم . لقد كانت هذه الشخصية تفل جاني الإرشاد نحو الفضيلة والحكمة ، ولكنها بإمكانها الكوميديا الكافكا في طبيعة الرجل المعجوز الذي يمكن أن يقع فريسة لولوه أو الجشع قد استغلت أحسن استثمار في هذه العروض .

وكان الفقاع الثاني المفضل في كوميديا ديلازوني وهو فين الوالد الثاقل ، فكان لحلم في بولوني يدعي في العادة دكتور جراتسيانو *Doctor Graziano* ، وكان - أيضا - يقع فريسة للحقن ويتبع بفكر كبير في السذاجة ولكنه أكثر غلظة من يتناولون . ولقد كان هذا المعجوز الذي يقول كل شيء بطريقة خاطئة يختلف بصورة واضحة عن المحللين في مسرح كوميديا الفقيين - التي سبق أن تناولناها في مقالات سابقة ولكنها مع ذلك اشتركا في صفات معينة مما يجزئ بتبادل التأثير والتأثير بين المسرحين الرسمي والشعبي .

والعاشق هم أبناء يتناولون وجراتسيانو ، وهم في العادة تالونون أو مفقودون - ولكنهم - كما سبق أن ذكرنا - لا يستخدمون الألقاب لأن أدوارهم لا تمثل شخصيات محددة بل هي الشكليات للكلمة ولا تخفى على عصر طاهر من الكاريكاتير . وكان سلوكهم غريب لتطلبت مواقف الحب والداسم ، وكانت الجاذبية في

مستمدتين على مواهبهم ، وهي مواهب من نوع مواهب مثل الميوس والتقصص الأيتالية في إيطاليا القديمة ، ولها صلة - أيضا - بمواهب مسرحي القرون الوسطى . لقد اجتمع عدد من الهولانات وأبناء الدجالين والمغنيين التجولين الذين تناولوا حطام التعليم . ومنحت لهم فرصة ذهبية تتمثل في الطلب التزايد من جميع الطبقات على التسلية لا في إيطاليا وحدها ، بل في أوجها . وواكب هذه الفرصة تواجد مواطن كثيرة صالحة للفن الكوميدي الساحر في حياة مدن عصر النهضة إلى جانب توفر الجلب العام لدى الناس لشاهدة كوميديا ذات حركة بسيطة ودون أن تكلف الكثير في أثناء عرضها . ولقد غنى هؤلاء الكوميديا ديلازوني بسرعة البلية وحسن التصرف وفرد كثير من الصلاة والمزونة في آن واحد ولولا مثل هذه الصفات لما تيزوا في كوميديا تقوم أساسا على الارتجال .

ولعل جيل أو جيلين ظل الخطر سائلا أمام مثل الكوميديا ديلازوني يتهددهم بالهلاك مما زادهم قوة وتحميا فزادهم لهم وانتشر . وإذا فلفنا وجود مؤسس واحد هذا الفن علينا بأن نتعرف بوجود أكثر من راعية ومؤيد له . مما يجعلنا نقول بأن مسؤولية نشأة الكوميديا ديلازوني مسؤولية جماعية أو بعبارة أخرى إنها نشأت بصورة طبيعية من مجتمع عصر النهضة في إيطاليا . وهي تشكل أكبر تجربة مسرحية شاهدناها ذلك العصر ، لقد جمعت تجارب صغيرة متمثلة في جهود جماعي كبير ، وهي في أبسط أشكالها يمكن أن تعرض بواسطة ممثل واحد يلبس أدوارا عدة ، مثلا مثل المعجوز جيروماني جابرييلي *Giovanni Gabrielli* ( ١٥٨٨ - ١٦٣٥ ) ولكنها في أكثر صورها تطور بصورة بواسطة فرقة كانت يتتبع إليها ابن المشعل السابق ويدعي فرانسيسكو *Francesco* ( ١٦٥٤ ) . وفي هذا الحالة لا بد وأن يعرف كل مثل أدوار الآخرين وطريقة تقييمهم لكي يتمكن من التعامل والتعاون معهم بانسجام تام .

ونود التركيز على ميدان هام من في عمل هذه الفرق ، وأولها الحاجة الملحة للوحدة للفريق والشخصيات الشديدة فيها بينهم ، وذلك في سبيل تسهيل وتنظيم عملهم الارتجالي الخطير . والعامل الثاني هو وجود المفاهيم الخاطئة ، بمعنى أن رعاة هذا الفن كانوا يعرضون أنفسهم الرياوي على هذه الفرق لتقديم أفهم العروض في بلادهم . وبالطبع كانت هذه الفرق عرضة للنكسات والفنن ولا سيما بعد أن اشتهرت بعض الممثلات ، مما أثار الغيرة بين أفرادها . ولقد استطاعنا أن نحصل على هذه المعلومات من سجلات هذه الفرق وعطائياتها ونصوص الاختبارات التي حصلت عليها وكذلك الاعتراضات الكنسية والمدينة .

وتربح أول إدارة في حوزتنا من فرق متجولة من المحترفين إلى عام ١٥٥٨ . أما أهم فرق القرن السادس عشر فهي فرقة الجيولوسي *Gelosi* ، وكانت دعائنها الأساسية هي أسرة الأندريني *Andriani* فرانسيسكو *Francesco* ( ١٥٢٧ - ١٦٢٤ ) ،

شخصيتهم تقوم على فصاحتهم ورفاشتهم الشخصية . وكان الممثلون التالونون هذه الأدوار بقرآن المؤلفات القصصية ليكتسبوا أسلوبا رائعا يتناسب خلف المواقف من الرثاء والبهاء واليخاير والتواحد إلى التحزير الحاسم وما إلى ذلك .

ولقد جعل فرانسيسكو الأندريني *Francesco Andriani* ( ١٥٤٨ - ١٦٢٤ ) فناع الكابتن قاصه الشخصي ، أي المرتبط بكيانه . ففي خلال السنوات الثلاث التي أعقبت وفاة زوجته إيزابيلا في عام ١٦٠٤ وبعد أن اعتزل المسرح في عام ١٦٠٧ ومنع وشركائه المشهور وشجاعة الكابتن الخائف من العالم السفلي ، *Bravure del Capitano Spavento del Val Inferno* ومن هذا العمل يتضح أن أندريني فضل أن يلبس دوره بأهل درجات الحيال الأدنى وليس بواقعة . ولقد ترك هذا الكتاب أثرا واضحا على مؤلفين إيطاليين متأخرين . وعاصر أندريني مثل آخر هو فورتاليس اشتهر بدور الكابتن أيضا .

وظهور الممثلات بين أعضاء فرق المحترفين ، وإذا كانت كوميديا الفقيين تخفى مواهبهم فإن كوميديا ديلازوني تظهرهم وتقدم لها الفرصة سانحة . ولقد أخذ الحدم الذين أعطوا الكوميديا ديلازوني أحد أسماهم ( *del Zanni* ) أعمالا عدم الكوميديا الكلاسيكية ، كما أن المؤلفين همدا إليهم بالمهارة الجسدية في عروض الأكروبات وأصغروا شيئا من الرواقية التي تميز بها - أيضا - أسلافهم الكلاسيكيون . وكان الفنون واللسان اللذيع هي سماتهم الرئيسية ، وفيها عدا ذلك لا يمكن التعميم بصفة مطلقة .

ولقد كان العامل الحاسم في تطور الكوميديا ديلازوني هو ظهور جماعات من الممثلين المحترفين الذين استهدفوا تطوير هذا الفن فوجدوا التشجيع الكافي لتحقيق هذا الهدف في أن جعلوا الكوميديا ديلازوني حياتهم اليومية . لقد شقروا طريقهم - إذن -





## ماذا حدث مؤخرًا؟

هؤلاء المؤمنين كانوا أقدر على التعبير عن أنفسهم بحكم ثقاتهم وتعليمهم العالي ..  
ست أو سبع سنوات في مقابل إشاعة فقط لمد الخدمة لعام آخر فعماذا حدث ؟

إننا نعتقد أن هناك شيئاً ما خاطئ .. قد حدث ، ليس هو إشاعة مد الخدمة لعام آخر ولا هو خدمة العمر كله ، بل كانت خدمة وطنية حقاً .. ولا يمكن تلاقح ما حدث مؤخرًا أن يحدث مستقبلاً دون تغيير الأسباب التي أدت إليه ، مهما كانت التدابير المستقبلية قوية وصلبة وعكسة ..

ومفارقة ست أو سبع سنوات خدمة وطنية ، مقابل إشاعة مد الخدمة الوطنية لعام آخر ، تفوتنا إلى سؤال أهم من هذا كله .. هل التكررت العلاقة التاريخية بين المصري ومصر ؟ وهل هناك شواهد علقت بالانتماء الوطني لقطاعات عامة من المصريين ، وما سبب ذلك ؟

إن أية قوانين ، أو أية عقوبات ، لا يمكنها وقف تدهور وتآكل عملية الانتماء الوطني لدى البعض ، ولكن تغيير الأسباب التي أدت إلى ضعف الانتماء ، هي وحدها الكيفية بوقف انكسار العلاقة التاريخية بين الإنسان المصري ووطنه ..

دعونا نواجه بشجاعة بعض أهم قضاياها ، وهي قضية الانتماء الوطني .. فهي أهم من كل ما يقال من الاقتصاد والسياسة .. وإني أعتقد أن أهم ما يقال من كل هذا جميعاً .. إنها قضية الثقافة العامة للمجتمع .. التي يفتقها الجميع ، ويستهزئ بها ترفاً ، رغم أنه أساس كل شيء يحدث الآن وفداً .. وإذا كنا لا نملك فعلاً ما نتناقل في إطاره فلننازل الأقل نقولها ونفهم .. ولا نطالب بتأنيدها ..

## تحسين عبد الحى

فجأة أعلن حظر التجول في القاهرة الكبرى من الساعة الحادية عشرة حتى الساعة الواحدة ظهراً ، ثم امتد هذا الحظر إلى الساعة الرابعة .. والتصق المصريون جميعاً بأجهزة الراديو لفرقة .. ماذا حدث ؟ ومن يحمل البيانات والتصريحات مرعاً ، وعرف العالم الذي أخذ يتسمع نبضات قلب القاهرة الكبرى .. أن بعضاً من جنسي الأمن المركزي قد احتجوا بالطريق الخطأ على إشاعة صدور قرار بمد خدمته لمدة عام آخر .. فخرجوا بما لديهم من أسلحة يجرقون ويصرخون ويقتلون ويهزجون ..

ما حدث .. قد حدث وهو الآن بين يدي جان التحقيق .. ولكن دعونا نتأمل كحادث قد وقع بالفعل ..

إن جنسي الأمن المركزي هم في الأصل من الشباب المصري الذين يؤدون الخدمة العسكرية التي تنحصر لغايات عمدة ، ولذا فإن يحصلون على مؤهلات عليا تكون مدة خدمتهم الوطنية عاماً واحداً والسين لا يحصلون على أية مؤهلات يضمنون في الخدمة الوطنية لثلاثة أعوام مدة هي .. على الأقل المعلومات المتوفرة لدينا .. في المشككة ؟

وهل قدر علمنا أيها .. فإن عدداً هائلاً من حملة المؤهلات العليا ، ظلوا بعد عام ١٩٦٨ في إطار الخدمة الوطنية أكثر من ست سنوات ، ومع هذا لم نسمع عن نمرود أو سخط جامعي لعدم تسريحهم من الجيش بعد انتهاء فترة خدمتهم المحددة .. على الرغم من أن

وايزابيللا Esabell (١٥٦٢ - ١٦٠٤) . واشتهرت كذلك فرقة الديسكوس Desoni وعزل رأسها ديانا دا بونتو Diana da ponte (ازدهرت ١٥٨٢ - ١٦٠٥) ، والتي انضم إليها بعض الرقبة تريستانو ماريتينيلى Tristano Martinelli (حوالي ١٥٥٧ - ١٦٣٠) . وذاع - أبشاه - صيت فرقة الكونفيدنتيلى Confidenti and زدهرت حوالي ١٥٧٥ - ١٥٩٤) Vittoria Pisani (ازدهرت حوالي ١٥٧٥ - ١٥٩٤) بيدروبولينو Pedrolino (يطلق اسم Pellesini حوالي ١٥٢٦ - ١٦١٢) ، وهناك فرقة حلت اسم الونيني ( المتحدنين Uniti ) بقيادة دروسيانو ماريتينيلى Dru- siano Martinelli ( ١٦٠٦ / ١٦٠٨ ) وزوجته أنجيليكا Angelica (ازدهرت ١٥٨٠ - ١٥٩٤) . ولقد مهدت هذه الفرق الرائثة الطريق أمام الجبل التالي الذي سار عليه التدريب نفسه ، فظهرت فرقة الكونفيدنتيلى الثانية بقيادة لانيانو سكالاً Flaminio Scala ( ازدهر ١٦٠٠ - ١٦٦١ ) ، وفرقة الأكسي Accesi ( زدهر ١٦٥٠ - ١٦٦١ ) وغيرها من الفرق التي تلتب المسيرة إبان القرن السابع عشر .

ولقد كانت مانتوا Mantua هي صاحبة الرعايه الأولى لهذه الفرق ولكن عند نهايات القرن السابع عشر اقتربت بعض الفرق باسم مدينة مودينا Modena وبارما Parma ، فأصبحت مثل هذه الفرق هي الأكثر شهرة ، ولهذا ازداد عليها الطلب للتسخر خارج إيطاليا . وتظهر السجلات الأولى لفرق المتفرجين أنهم صلوا حتى باريس وأدت رحلاتهم المتكررة إلى هذه المدينة إلى تأسيس فرقة إيطالية دائمة عام ١٦٦١ ، وازدهرت حتى عام ١٦٩٧ ، أي عند نهاية القرن السابع عشر ، وذلك حين حُطِّم المثلون حدودهم وتورطوا في فضيحة ملكية فطردوا من المدينة بسبب هذه الوقاحة والحقن . وفي عام ١٧١٦ عاد الكوميديون الإيطاليون وكنكوا في باريس وعرفوا باسم فرقة الثامن عشر . ولعل اختلاط اللغتين الإيطالية - الفرنسية وكذا الأساليب والمصادر يجعل من تاريخ كوميديا ديلارن في هذه الفترة جزءاً من تاريخ المسرح الفرنسي تماماً كما هو جزء من تاريخ المسرح الإيطالي ولا سيما إذا تذكرنا ارتباطاً من مؤلفين بالكوميديا ديلارن . وهناك آثار لزيارات الفرق الإيطالية في بافيا وإسبانيا ، وانتشرت لكن باريس كانت بالنسبة لهم الوطن الثاني ولا سيما قرب نهاية القرن السابع عشر لقد وجدت هذه الفرق في البلاط الفرنسي أسس حظرة يعطون في ظاهها القليل . وبما سهل لهم هذه الفرق السفر بساطة عروضها وقلة حشد أفرادها . فافترقت تحتاج في المتوسط إلى شخصين على الأقل ليوثيا دور كبير السن واثنين ليدخلوا دور العاشقين واثنين لتمثيل الحدم وممثل واحد لتأدية دور الكاين وهناك دور لوصيفة ودور أو دورين من الأدوار الصغيرة الأخرى .

لقد كانت كوميديا ديلارن فناً جاداً ومجسداً قوياً للتصور على أيدي رجال ونساء ذوي معرفة عالية وعزيمة قوية ولكيما قد هورت في القرن الثامن عشر . حقاً أن كوميديا ديلارن نبتت من أحداث هزلية تقليدية ،

في عام ١٩٦٤ أعطت جامعي لندن عرضها Meta- Morphoses of a Wandring Minstrel للفرقة ( الممثل ) لتجولة في ماعية كوميديا ديلارن ، كما أنها بللت مجهودات أخرى في سبيل إنقاذها عن طريق إحياء الأقمعة وأعداد السيتاريات ، واستخدمت المؤهلات في قدرة عالية على الارتجال . ولقد وقعت تجارب عائلة في براغ في كلية الملكة ماري Queen Mary College بلندن . وفي عام ١٩٦٥ ، قدم أعضاء من مدرسة مسرح فيلبي بيلبي وقسم الدراما في الجامعة عرضاً مرصلاً من السيتاريات المرحم جولدن ومزونات الأمثلة المأخرة ( The Wily Widow ) . La Vedova Scitara . ولكن هذه المجهودات جميعاً رغم أنها تبث السرور في النفوس بسبب ما تقدمه من تسلي لا أنها ليست من الكوميديا ديلارن في شيء فقلد وفي زمن هذا الفن الرابع .

ولكنها فيما عند ذلك تعتمد على الأشكال الأدبية الأخرى . فهي دور تيرد أو حجب استصاحت أو استصاحت وانصرفت أو زويت فيما استصاحت على نحو أوسع ما حدث في مسرح المكثفين ولولا كوميديا ديلارن والمسرحة الرسمي لفظ كان مسرح عصر النهضة يصبح كائناً بلا حياة وأحياناً بلا معنى . كما أنها هي التي خلقت جيلاً من الممثلين صار كدوة لبقية الأجيال في قوة عزيمته وجريته فالكوميديا ديلارن هي فن الممثل بل جلال فهو في هذا الفن المحور الذي يعتمد عليه كل شيء .

ومن يصدق النظر في فتنا المسرحي المعاصر يسجد بقايا لفن كوميديا ديلارن سواء في مسرح العرائس أو الميوس أو الباتريوتيم التي تقدم في تيوتوي جارنودس Tivoli Gardens أو في كوينهاجن . وهناك فرقة في نابل تسمى فرقة بينوتوي فيليب Peccino de Filippo هي التي



نسوته ويتشرد في تصوير درجات اللون الداكن حتى ضاعت الحدود الخارجية وفقدت لوجاته التوازن بين الأجزاء في فضاء اللوحة.

— وماذا استندت من محاولات الجليل الأول لرواد التشكيليين؟

— الحركة التشكيلية التي بدأت في هذا القرن يمكن تلخيصها في اتجاه المستشرق وليس المستغرب، أي من كانوا ينظرون إلى طبيعة بلادهم بعين المستشرق فصوروا مشاهد سياحية وقصصية وحكايات بطريقة تفسيرية، ونقلوا السطح الظاهري للحياة كما رأها فنان الغرب (ومحمد حسن، محمد ناجي، أحمد صبري، يوسف كامل على الأرواح، ليلى تادوس، سندسبا، وبالي الفاتين) فيها عدا من ذكرت راغب عياد الذي كان عمله أكثر ميلا إلى الكلاسيكيزم، ولقد ذكرى عمود خيال وهو يوازي عمود سعيد من ناحية الترميز متأثرا بآثار الفن المصري كما تأثر برودان وبوديل وغيرهم وهو يمثل الجماع في الجيل الأول مزج بين الشرق والغرب، ويوصف بالزعمه الثقيلية، ولعل التوفيقية السعيدة، وحتى قبل التوفيقية غير السعيدة.

لهم نحن هنا الآن لا يتم بالتجريد ولا التشخيص ولا التلخيص وإنما نبدأ بشعور صادق من واقع الحياة المصرية العامة، وأن التجريد مصطلح غري وأنا ادعو أن تفكر بالعربية لا بلغة اجنبية تترجمها ثم تشرح أفكارنا بلسان عرب معزج لأن هذا ما يحدث.

ولقد عرفت من الجيل الأول عمود سعيد كصديق بالرغم من اعتراض ميرونا الطيعة تمارضا تاماً، ولم يكن بين أبطال هذا الجيل الذي أطلقت عليه الرواد بطلا، ولقد حاولت تصحيح مسار الفن الذي اغرق به أولئك المستغربة، وفي هذا القول كفاية.

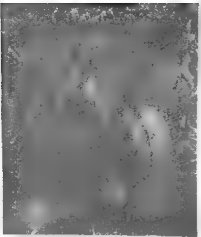
— كنت دائماً — بالنسابة — موضع مقارنت من قبل بعض النقاد مع عمود سعيد، ما رأيكم في هذه المقارنات، وما السبب في التزاك اسميكا؟

— من السطحي — السهل أن يقارن التلخيص بالتلخيص،

— اشترت في الحديث أنه كانت هناك محاولات للتعبيرية مستمدة من الواقع المصري مختلفة عن التصويرية في الغرب؟ كيف استمد هذه المحاولة أصولها من هذا الواقع بالنسبة لك؟

— لقد تعلمت الفنان المصري التصوير على الفنان العالمي الذي يزخر دار العائد من والحج بصور بدائية يعثر عليها أيات من قاعه الكتب، من هنا تأثر بعض الفنانين المصريين بهذا الاستعجاب الذي قد يكون فجاً ولكنه صادق.

وأن شخصياً من تلايد هذا الفنان صاحب التعبير النقاد لا المتلف، وتلايد الفن من الاتجاه التصويري إلى استخدام الخط العربي لا كزخرفة ولكن بقصد التشكيل، فسر قسانو خطوطاً مجردة من اليمين إلى اليسار سطراً بعد سطر، فلم تؤثر في اصنامهم صفة التشكيل لأن العين لا تلمح مسلكاً داخل اللوح (وليس للوحة).



هذه الترميزات العربية شكلاً مروجوة فضلاً على لافكت الحلاتين والبقايل، ولا تدخل في نطاق الفن التشكيلي ولكنها للزخرفة، وهي أيضاً لا تدخل في نطاق ما يسمى بالتجريد حسب التسمية الأوروبية التي كان أساسها ترانثا العرب الذي نقله المستشرقون لزخرفة غاليات لوحاتهم السياحية في خان الخليل وغيرها.

ومن تلك اللوحات ولدت أعمال الفن التجريدي الأوروبي قبل بول كليه وناسيل كاندنسكي الذي زار تونس سنة ١٩٠٣ وتعلم هناك الزخرفة التي راعا على الخروج.

وبعكس ما قيل في بعض كتب التاريخ لكتاب حرب أعيد بعضهم ذكرورة السدولة من يساري كاستر والسيوريين، حل بدل لويت، ليس بول كليه الذي لم يكن عربياً ولا تصنع أعماله كمنطق للفن العربي، إنه لم يتكلم اللغة العربية ولا يعرف كتابتها ولا فرائدها، ولا كارل هورل ولا تالار بلود الجوزاير سنة ١٩١٨، فقد سألته بنسى وثقت أنه لم يكتب العربية مطلقاً.

الواقع أن بول كليه حينما استعير كتاباً لخدمة للفن من الطبران عام ١٩١٦ وجد نفسه على مكتب ويده كراسات وقلمه الرصاص وأوانته المائية فكتب أشدوده الأتشد بالآلثية ثم لويا على غرار الزخارف العربية والإيرانية وأسماها الصور المكتوبة، وفي السنوات الثلاث الأخيرة من حياته نقل أجزاء من حروف عربية، ونقل أحياناً حروفاً كاملة ككلمه والسين من كتب مطبوعة زاد فيها خبر الطابعة في القرنين في حرف السين فنقلها كما هي ما يدل على عدم معرفته باللغة العربية.

لهم في الموضوع أن الفنان إذا كتب بالعربية أو بصيغة كسطل عربياً، فالأجانب كثيراً العربية خطأ أو صواب قبل أن أولد. إن كتابة الفنان في لس فرشته لسطم اللوحة حتى إذا كان ينقل صورته فوتوغرافية طبق الأصل مادات لاجمل فرشته واضحة، وأذكر كلمة أحد الفلاسفة الفرنسيين المشهور بالان مترنل قد قال في كتابه «الفنون الجميلة» إن كتابة حركة الإنسان الطبيعية هي كتابة على الفضاء.

— وما هي القيمة الجمالية التي مثلها الخط العربي في التعبير بالنسبة لك؟

— الخط العربي لا يدخل في مجال الزخرفة إذا كان مجرداً، والخط العربي لا يخلو مصدراً للإلهام وإنما

هيكلاً للأشخاص الذين اصورهم أو اقتلهم، وأنني اتصور أحياناً الكلمة منطوقة يدوي جرسها في الفضاء جسداً مدلولها التشكيل.

— ظهر العديد من الجماعات الفنية خلال ثورات فنية في الحركة التشكيلية في الواقع متخلة من حرية التعبير شامراً مثل جماعة الفن والحجرة؟ ما هي الاسهامات التي قدمتها هذه الجماعات للحركة التشكيلية، وما هو موقفكم منها.

— يمكن الإجابة باختصار بنعم إنها كانت تعاقب بحرية الفنان، وأن تكون بهذا قد ظلمت الفن المصري، جماعة الفن والحجرة دعا إليها جورج حنين الذي جاء من فرنسا متأثراً بأفكار الشاعر الفرنسي بيرترون، ولأخذ جود الحركة الفنية في مصر فارد الصيد في الماء العكر وبدر السريالية والدادائية جميع أعمال فؤاد كامل وكامل التمساح، فصحى البكري، ورسمين يونان، أتجى الماطلون حول محمود سعيد في عمر جبار في القاهرة تلاء معرض آخر ثم انتهى الأمر وهجر السرياليون السريالية وتحولوا إلى اتجاهات أخرى، ورغم كل شيء، فإن المحاولة في هذا الاتجاه قد ألذت في توضيح أهمية العقل الباطن أثناء عملية الخلق الفني التي يمكن أن نستفيد بها من دراسة الفن المصري القديم الذي خلق لنا أحياناً أنصحبها العقل الباطن أساساً.

وقد كنت شخصياً ضد هذا الاتجاه لجورج حنين الذي قد اعتمد أن الاتجاه خلق فن قومي هو بمثابة دعوة رجعية أو شيء من هذا القبيل، وقد كنت في ذلك الوقت لست في مجلة للظهور مثل هؤلاء الناس، كنت أدرس المنافع وتأثير البيئة والمناخ على الاستجاب (الفورم)، وقد كتب في هذا الوقت بدر الدين أبو غازی في مجلة فصلول: «الرسم والنحت بصياحان النهضة السريالية» تكلم فيها عن هذا الاتجاه وتكلم من سيد عبد الرسول وممد الحادام ونظير خليل وبه واحد عبد الله الذين كانوا في غير مجلة للظهور أو للصوت المدوي.

وقد ظهر بعد ذلك أيضاً حامد ندا وعبد الهادي الجزار وميمر رافع وكامل رفعت وغيرهم من تلايد حسين يوسف أينما ظهر وفيه اتجاه آخر أطلقوا عليه جماعة الفن الحديث يضم جيلانية سري، صلاح مسرى، وغيرهم من أتباع الحركة الفنية المصرية المعاصرة.

إهم كانوا ضد القومية في الفن في حين أنني اعتقدت أن العمل الفني تعبير فردي تلتقي متصل بحدود بالروح التامية في الشعب وأذكر بأن مصر وعظيمة مصر وتاريخ مصر لم يعرفها العالم إلا من طريق هذا الفنان المصري الأضواء الشمعة المجهول وخلف للأجيال حمله وخلف الثروة الوطنية التي لا تقدر بحال، وهو من دفع الجزية.

وتأثير الفن يشمل جميع مظاهر الحياة رغم تعثر اللوح بتأثير الاتجاهات الفنية والفكرية التي منها تتدفق ومنها ما هو سلفي.

— ظهرت نقابة التشكيليين إلى الوجود مؤخرًا بعد صراعات طويلة في السنوات الأخيرة تميزًا عن حاجة الفنان لإقامة كيان مستقل بهم ، فهل النقابة بشكلها الحالي قادرة على إعطاء دفعة قوية للحركة الفنية ؟

— بالنظر إلى قانون نقابة الفن التشكيلى نجد أنها لا تسمح بالعمل في مجال لفني لأعضاء النقابة ، وقد قلت للنقيب لا يمكن لأحد أن يمنع أحداً من العمل فكانت في حين أنه لا ينبغي لأحد الجميع بين عضوية مهنتين ، فالمدونون لهم نقابة المعلمين والفنانين لهم نقابة الفنانين والشرط هنا هو التفرغ للفن بمعنى أن يعمل الفنان جل وقته للحد من قيد الوظيفة الرسمية ، والنقابة لا حق لها أن تتدخل في الفن مطلقاً .

لقد بدأت مع محمود سعيد التفكير في عمل نقابة للتشكيليين عام ١٩٥٠ ، وقال أن الفنانين لن يعملوا للنقابة ولم اصدق حتى طرحت الفكرة وعقد المؤتمر الأول لخريجي الفنون الجميلة وقد كتبت مذكرة بشأن ذلك في ١٧ ابريل عام ١٩٥٣ استلهم الفنانين من الخطر المقبل من اثر انشاء نقابة يقاضون على غرار نقابة الصحفيين أو الأطباء أو نقابة على غرار نقابات الدماء لأن تكوين الأول سيمكنه فئة معينة من المستبشرين للفن من السيطرة على الفنان الحر والذراع الثالث يسوّل الفن إلى حرفة لا يمكن للاندماج فيها قيمة لدى مثل أعضائه هذه النقابة .

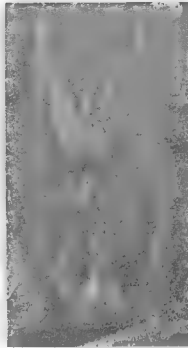
وما نحن الآن نعانى من تكوين النقابة على الصورة الأولى ، ولقد فرت مؤخرًا أسرار المهنة في صحيفة الشعب بقصد تحريك هائز الفنانين لتحويل النقابة وكأنهم بلا ضمائر .

إن الدولة ينبغي أن تلتمز بمهمة الفن بشكل عام بما في ذلك نقابة الفنانين ، فالفنان وسعده مع أدبيته للانتمائه الاجتماعي أو نحو المجتمع لا يمكنه الاستمرار بدون موهبة الدولة كما أن الدولة كمن تدفع فنان بدون الفنان ، فلا بد من التعاون والتقدير الذي هربت عنه بعض الكتابات بالتشجيع ، فالفنان يعمل ثم يترك أعماله لتضمير المتاحف بعد موهبة فكون بذلك ملقى للنشيط ثم تقضى الدولة ثمن تلك الموهبة بالدور فرت .

تري اين بينه سلطان ، وأحد المنشأى وعشرات غيرهم من المواقف الشاذة .

— خلال اواخر الخمسينيات وحقبة الستينيات ارتفع شعار الانتماء في يومى والفن فعل يمكن أن يبرج ما يسمى بالفن الملتزم ؟ وما هي في رأيكم الآثار البعيدة لهذه الدعوى .

— إن تلك الدعوى ترددت على السنة بعض الصحفيين في بدايات ثوبى ويولها بقليل ثم ضحت الثورة أبواب السجون والمعتلات لرجال الفكر من أهل البين وأهل اليسار وأهل الوسط وفرضت على المواطن المصرى من الداخل والخارج فاستعملت شخصيته حينما شطرت الثورة حرية التعبير ، هذا هو الذى حدث ونحن نعانى الآن من آثار ما حدث في ذلك الوقت .



إن الالتزام وعدم الانتماء مسألة تتبع من دخيلة الفنان ولا يمكن أن تفرض على الفكر من الخارج ، وهناك نقطة هامة ، وهي أن عمل الفكر ينبغي أن يكون ناجحاً مستكلاً لكي يقال له أن يكون مؤثراً .

والفنان يلتزم بغيره سواء أراد أم لا بطبيعة انتمائه الطبعي ، وهو عادة يبدأ عمله الفنى أو الفكرى بحافز واقع الحياة المعاشة ، وقد يبدأ عمله الفنى بمشهد رآه أو بموضوع قرأه أو لآى جامل آخر يحفز للتعبير عن فكره وشعوره .

— هل يمكن اعتبار الصراع القائم الآن في الساحة التشكيلية بين الاتجاهات التشخيصية والتجريدية امتداداً لما طرح من الالتزام في الستينيات والذى يشاهد بصورة جديدة الاتجاهات التشخيصية ؟

— هذه تصنيفات أدبية وليست معارك حقيقية ، فهي معركة مفتعلة من الأساس أن لكل فنان الحق المطلق في اختيار موضوعه واختيار طريقة الأداء ، وإننى اعتبر أن تخميد موضوعه فناناً أو طريقة الأداء من الخارج امتداد على حرية الفنان ..

— رغم أن الحركة التشكيلية الحديثة استمدت بعض جذورها من الفن الشيعى فلماذا ظلت معزولة عن الجماهير حتى الآن ولم تتجيب في اجتماع عناصر من الجمهور خارج دائرة المتخفين الضيقة ؟

— تبدأ بالإجابة على الشطر الأخير من السؤال ، وهو أن دائرة المتخفين ليست ضيقة نسبياً ، وإلى أن أقول ذلك أكرر في نسبة الأمية على مستوى الوطن المحييط الذى حمل شعله الحضارة مشات السنين ، وإلى اتصال : كم نسخة قطع من كتاب الاديب وقصة

الرواى أو ديوان الشعر ، ويخيل لى أن العدد ضئيل ، فليس الفن الحديث وحده الذى لا يجتذب عناصر عريضه من الجمهور ، لكن الثقافة عامه وأعمال رجال الفكر تتعامل مع أعمال الفنان المصرى الحديث .

أما إذا كنا نريد أن نرى جيلا من فواته الفن في المستقبل فينبغى أن تبدأ بالطفل في المدرسة الابتدائية من سن السادسة حيث ينبغي أن تنتشر الأعمال الفنية على جدران المدرسة وعرضها وبيعها ومداخلها وغاريها ، ويجب أن نصنع الفن تصحفاً شيعياً . بالطريقة التى اقترحتها على حكومة نجيب في ٣ أغسطس سنة ١٩٥٢ بأن توكل أمر تجهيل الأماكن العامة التى يمتلكها الشعب كالحدايق والمتزهات العامة والمسجون والوزارات والمسائق بالأعمال الفنية الحائطية ، والمتحولات من طريق لجنة متخصصة تتألف من المعماري والمصور والنحات والمزخرف المنظر للفن ، يعنى الذى يسمى إلى الوظيفة الرسمية إلى جانب نفس العدد من المستبشرين إلى الفن في تلك المجالات من رجال الدولة لتعين الأماكن والمواضع التى ينبغي زخرفها وإعداد مسابقات عامة بين الفنانين للظفر بمشاريعهم وحين يفوز أحد الفنانين يكون له الحق في اختيار مساهدين ، أما المبلغ الذى يتقاضاه فسيكون ١٠٪ من تكاليف المبنى العام أو ٢٪ كما قررت الدولة بعد ٢٥ عاماً من الاعتراض على رأى .

ينبغي تقديم الرغبة والورده التى دفع الشعب لها ( الغراب ) ، وهناك وسائل أخرى لنشر الفن على مستوى الجمهورية يقع عبء القيام بذلك على الدولة والفنان في نفس الوقت فلا الفنان يمكن أن يقدم تلك المهمة وحده بدون موهبة الدولة ، ولا يمكن للدولة ، أن تقوم بإداء المهمة بدون الفنان .

وقد يساعد تقدم الطاعة بالون على نشر الفن ، وقد يساعد الجوع إلى مصانع النسيج مثلاً إلى تعيين مستشار فنى يشرف على طباعة المنسوجات ويصمم زخرفتها على نشر الفن ، أما إذا كانت الأغلبية وكل ما تحتاجه حياتنا اليومية مستوردة ومغلقة أو مغلقة وتصميمات اجنبية فكيف نتصور أن يتفاهت الجمهور على الفن .

إن الانتشار وتذوق الفن الحديث مرتبط بالضرورة بارتفاع مستوى الإنتاج المصرى في كل ميدان أو كل مجال .

— اين تقف الحركة التشكيلية في مصر الآن بالنسبة للحركة التشكيلية في العالم ؟

— تقف الحركة الفنية المصرية مع باقى الدول العربية والإفريقية والآسيوية من وجهه من وجهى العمل

وعلى الوجه الآخر من أوروبا .

— ارتبطت أعمالك بمناظر البيئة الشيعية في مصر منذ البداية ، ترى كيف تبدو لك هذه البيئة على البعد

خلال سنوات الغربة عن الوطن ؟

— اننى لم اغترب يوماً ، يعنى لم افرق عن الوطن فهو زائدى وزواى ، وهو مقم في الفكر والوجدان أينما وليت وجهى .

# لقاءات فكرية

## بين المعري والخيام

د. عبد القادر محمود



ولد الخيام في شيوخة المعري الذي كان صيته قد طوى الأفاق . فقد ولد عام ٤٢٧ هـ أو ٤٣٧ هـ في رواية أخرى ، لكنه توفي عام ٥١٧ هـ ، وبعد وفاة الإمام الغزالي بسنة أعوام كاملات .

معنى هذا أن الخيام قد وُلِدَ ، والمعري في سنِّ الرابعة والسبعين ، وأن الخيام كان في سنِّ الثانية عشرة من عمره أو الثالثة والعشرين عندما توفى المعري عام ٤٤٩ هـ . وأهم تراث الخيام وراثته الشعرية التي ترجمها الكثيرون من العلماء والشعراء في الشرق والغرب . ومن أشهر من ترجموا إلى اللغة العربية : محمد السباعي ، وأحمد راسي ، وأحمد الصافي النجدي ، وعبد الحفي فاضل ومن أشهر من ترجموها للإنجليزية فيتر جرالد .

وقد كان الخيام عالماً رياضياً ممتازاً أيضاً وللكيا أيضاً ، وله نص في الرياضيات والجبر والمقابلة . كما أن الخيام هو واضع التقويم التيريزي ، الذي جاء حل أسامه ميذا رأس السنة ، الذي يتساوى فيه الليل والنهار ، وذلك في عهد السلطان ملكشاه السلجوقي . ولا يزال التيريز رأس السنة في فارس أو إيران حتى الآن ، كما أنه عيد الطبيعة أو الربيع في ٢١ مارس حسب السنة الميلادية أيضاً .

وقد عاش الخيام عصر المعري ، وهو انحصر العصور الحضارية حل العالم الإسلامي ، ذلك العصر الذي تنافزت ثورات البنيوية بوجه عام ، والفراسطة والأساميلية من الشيعة بوجه خاص ، كما حاصرته البنيوية والمثوية والمجوسية ، وثيرات التوفيق والتفنيق معا وحيماً ، مع أمثال مذاهب إخوان الصفا وغيرهم من دعوا إلى التوفيق بين الأديان والفلسفات ، وكان من النتائج المخيرة ، أنهم كثيراً ما لجأوا إلى التفنيق عندما صجروا عن التوفيق بقصد وبغير قصد

تقول عاش الخيام عصر المعري وعصر الغزالي معاً وجيماً . كما ناقش القضايا التي ناقشها المعري سواء فيما يخص قضايا الحق والحقائق ومسائل الجبر واليهت والآراء الإلهية والإرادة الإنسانية، لكنه لما لم يجد في نورته العقلية الطاغية بصيصاً من نور الحقيقة جديده إلى بر الأمان ، أغرق جفنة سؤرته ، ووجهه القلق وغير المطمئن في جمرات الحمر حتى لوصى بعد معاشته لما

بأن يدفن في تراب كرمها ليصل النسب والمولد ، وليكون الميلاد المتجدد .

ولا شك أن دور المرأه في حياته مجهول والظاهر أنه لم يتزوج لأنه كان قد اشتوى فتاة كان يجيها ولما أراد الزواج منها رفض أبوها وكان هو صاحب المكتبة التي أمضى فيها عمر الخيام صباه وقصر شبابه معظمها دارساً وقد رفضه أبوها لبقرة وزوجها لأحد التجار الأغنياء ، فلما حدث للخيام هذا طلق فكرة الزواج . ولذا لم يصح هذا فلان هناك ، بلما يقول بأنه قد تزوج وفشل ولم يتزوج بعد ذلك عل الإطلاق . الذي يمتا هو قوله في التفرود من الزواج والدعوة إلى البعد عنه سيما للراحة والسعادة :-

أفما السراحة في الدنيا ولذات الصففاء عسلقت لمسلط الضارب في كل فضاءه لفاذا أصبح فرد مستريح البال زويما لفسقد بقل من راحتك كل الشفاء والظاهر أن فقر الخيام من المال كان صلا أساسياً في عجزه عن اللجوء إلى نظام الرق والتسرى الذي كان سائداً في زمانه ، وهذا هو السبب في خلوه حياته من الجبرار ثم إنه لما كانت الحياة الشرقية في عصره محبة غير سافرة ، فأقبل الفن أنه عاش عروما من المرأة .

وقد حدث للخيام حادث خطير غير يجري حياته ولكره . وهو أن ما حدثت فتنة بين الصبيام الشيعة الخطرة ، وأطاحت بالوزير نظام الملك صديق الخيام وزميل طفولته وصباه - تقول لما حدثت هذه الفتنة الغادرة أطاحت بها أطاحت بترصد الخيام الذي كان قد نصبه له نظام الملك ، فاحرق المرصد بأجهزته ومستنداته وأوراقه كما ضاع معه كل ما سجد له أو معظم ما سجد له الخيام من حقائق علمية توصل إليها . ولما غمار هذه الفترة وبعثها مهاجر الخيام في رحلته الأخيرة التي توفي فيها في بلد غريب عام ٥١٧ هـ هوذلك بعد وفاة الإمام الغزالي بأثني عشرة سنة (الغزالي ٥٠٥ هـ) وبعد وفاة المعري بثمانية وستين عاما .

وخلاصة فكر الخيام الفلسفي ، هو خلاصة فكر المعري وفلسفته حل أساساً أنه ليس في الامكان أسوا ما كان ، في تشاؤمية صريحة ، خاطلة الخيام بشهادات باسمة حل ضوء حبيب الحمر ، ذلك الذي حرم منه المعري أو ذلك الذي حرمه المعري حل نفسه كرمها كما يقول . وميزة الخيام من المعري أن عقله رياضي أكثر من المعري ، وبهذه العقلية الرياضية ناقش مسائل الدين في الوقت الذي ناقش فيه المعري هذه مقاييس العقل التجريبي .

يقول الخيام في صورة رياضية ولي صيغة المجهول التي تؤكد الشك الساعي :

قيس حل الجفنة حور قاصرات السطوف حين وحمود جاربات في بهور وعيون أي غير إن طلبنا الحور ونحمر هسنا أن هذا هو حقيبي الأمر قيبا يسلكرون فهو ياتيك بالفرضية أولا ، ثم يصل بك إلى البرهان

الرياضي المتعلق . وما هو يعطينا معاملة ومعاملة ليصل بنا إلى الحكم :

أنت يا بني كريم أنت فو لطف ومن فلماذا تطرد المصاحبي عن جنة عدن ليس جوداً منك أن تعطى عن حسنات إنما جودك أن تؤتيه عن سيئات ثم هو يحاول أن يعمل ما بين علم الله وأرادته في شربه الخمر قنطراً ، ويجدد رأيه في الجيرة الشاملة كالمرى :

يعلم الله بغير حيله المصيبة قلتما فلماذا لم أتحسها لم يَكْ عِلْمُ الله علياً ولا شك أن هذا المبدأ هو الذي اعتمد عليه الحلاج على لسان أبيليس في قوله بأن عصيانه لله في رفضه السجود لآدم هو الطاعة ، ولو لم يكن الله يعلم هذا العصيان لما حدث ، ولما كان أبيليس في رفضه يقدم الله فهو خير عاص لنفس السبب وهو علم الله ومشيته .

وحين قرأ الحيام أن الإنسان يمث على آخر صورة من أحواله أكد أنه قد قرر مصيره بنفسه مع الكائن والخمر والحسان :

قال من صارت هم في العلم والتقوى إصاصة بمشعر المرء على ما كان إذ لا شيء حمله فلنلازم وبمك الحسنة دوماً والملازمة فمساناً هكذا نحتشر في يوم القيامة وقد عاش الحيام فكرهه العقلية - كما نرى - ويخرج بها أحياناً كثيرة كالمرى إلى لا أدريه متراجحة من وراء حياء التناقضات :

كلما باقتل نفسي زدت من نفسي فتدأ وأزال أبتذل كلما رحمت هبلوا فأحسا حسان وجرد أحسبها بيد ألي كلما ازددت بها سكرأ أرائ ازددت صموا ويعود من صحوه فيرى أن الكل باطل ابتداء وانتهاء ، طيباً وخبثاً ، صلاحاً وفساداً وما دام يصور الحياة ومصادرها هو المنية فسان السامى والقاعد والصالح والطالح

إن من فكر في الدنيا ابتداء وانتهاء وبعد الأفرح والأترع في الدنيا صوره ومصير الطيب والخبث إذا كان الفناء فتشكن إن شئت داء كلها أو فسادا وهو هذا يملن ثورته واحتجابه على مصائر البشر . فلماذا أصيب بعض الناس (كالمرى) مثلاً بالحمى وهم فضلاء ؟ ولماذا يورى هذا الجمال في التراب ؟

أبداع المصنع تركيب طابع البشر فلماذا شائنا بالنقص أو بالوضوح أن تكون حياتنا ملاحاً فلماذا خربنا أو تكن حياتنا قباصاً فصل من عبيها ؟ ثم يعود إلى اللا أدريه كالمرى .

حار قوم بين شك وبقتين بما صلبت وأطال الفكر في اللهب والدين فسرقت أنا أخصي أن يمتلى ذات يوم أن ألتقيوا أيها الجاهل لا هذا ولا ذاك الطرقت

ويرجع الحيام إلى لا أدريه المؤقتة إلى شيء جديد يتكر فيها يتكر البعث هل أساس حجة المرى القديمة بأنه لم يعد أحد ينجينا عما وراء الموت :

بافؤاى لم ير الجنة والنار بشير لم آل من ذلك الحال أت يخبز إن ما نخشى وما نرجو متروكان بشي ليس يبدو منه إلا اسم ووصف لنلنظر ويصل بنا الحيام إلى فكرة هامة نأى بها بعض العلماء والفكرين ، تلك التي ترى أن الجنة والنار موجودتان مع الإنسان منذ ولادته وإن فلا حجة على أي حساب أو جزاء .



كرب الفكر إلى أول يوم في الخليفة ناشدا في اللوح والجنة والنار الحقيقة وإذا العقل يمتلى قتالا ما أصيبك ويك . . إن اللوح والجنة والنار معك قلتم القندار أجروه بأمر دون أسرى فلماذا سألون منه عن خير وشتر ذهب الأوس بدون وأى اليوم بدون فغدا يبال ما حجتهم إن حاسبون

لكن ما الموقف إذا كان هناك بحث وجزاء ؟ لقد طلب المرى كما عرفنا العفو والمغفرة وأكد حسن ظنه بالله حتى ولو أتاه في النار ألف سنة .

فليغسل الدهر ما يسم به لا تخشون بالخالقى حسنه لا تياس النفس من تفنسله ولو أقيمت في النار ألف سنة

لكن الحيام ناقش الموضوع الشائك بطريقته الرياضية ، فإله ليس عنده إلا الخير والرحمة ، وما دام الأمر كذلك فلا تياس أيها المصاحبي المذنب ثم ما الداعي إلى اتخاذ مبادئ البيع والشراء وتجارة وعده فاحتل لا تلقى بساحة العزيز الكريم ، وإذا كان الله قد أعطى الجنة والطاعة وقدم النار للمصيبة فآين المعطاء إذن ؟ إنه لا موص هذا لكائن المسألة مسألة تجارة ، ومساواة في البيع والشراء دون عفو أو رحمة أو عطاء . وعلى هذا فيتركب الحيام المصاحبي متحدثاً بآرى أن الأوسع رحمة وعطاء ما زعمته الرسائل والذنيات .

فيسل لي ثم حساب وعقب يوم حشر يوم يشتد الحبيب للرجعى في كبل أسر ليس عند الخير المضحى سوى الخير لعمري فاحتبط ويك ففشى الأمر ليست غير غير إننى يارب عبد ملتبس . . أين رفضوك ؟ وفؤاى كالبدايجى مظلوم أين خبيلوك وإذا أصطبتنا الجنة بالطاعة منا كان هذا منك يماً . . أين يارب مظلوك يا إلهي ألس من قد برأيتى فبدوتك وترحمعت صبراً دللتنى نعمتك . . سوف أبقى في المصاحبي جاهداً مبهين عاصاً لأرى مصميق أوسع أم مفترتك ؟ فلماذا قلنا المخطط الذى عاش فيه فكر المرى والحيام تبعه هذا حل للمباهى الآتية :

١ - الشرائع الوجود لا وسيلة على الأخلاق إلى الخلاص منه ، ومن البعث إصلاح شيء فامد بطبعه فليس في الامكان أفسد أو أسوأ مما كان :

يقول المرى :

ونحن في عالم صيغت أوائله مثل الفساد ففر قولنا فسلوا

فلا نعلم من الدنيا صلاحاً فذلك هو الذى لا يستطيع

ويقول الحيام في نفس الانهال :



## أحمد الحقوقي

في هذه الحروف وحدها يكمن السر، وكلنا تعلم  
الأبجدية أول ما تعلم وحفظها وخطها نسجنا ورمزة  
ولنا، لكن أن من ملك السر قليل، ومن نتج له  
مناجز الحروف نادر، ومن يبرز ويصير علماً في  
وتلك ساحة لا تال صدقة ولا تكون بكثرة القول أو  
الأحداث أو الإعلان الدائم المسميت والتواجد غير  
أي كوة فتفتح حتى ولو كانت توصّل إلى لمر  
جده ١١ .. وتكلم ما نطقت ألسنة الشعراء ..

كان لأي مذهب في المظاني والمجاسيس المشهر  
به، وتسب إليه . وهذا المذهب لم يتسب لأي قام لأنه  
اعترفه، فقد طرقة الشعراء من قبله، وقالوا منه،  
ولكنه تسب إليه وحرف هو به لأنه لائق الشعراء جميعاً  
فيه، وأكثر من استعماله في شعره، وبسبب جميع شئيه  
حتى صار هذا المذهب ماثراً ما دار حوله من جدك،  
وتخاصمت فيه ألسنة الطغاة بل وتسبب هذا المذهب  
الإبداعي الشعرى لأي قام في هجوم النقاد على شعره،  
يقع المذهب الإبداعي الشعرى لأي قام في هجوم  
النقاد على شعره، يقع الشعرى لأي قام في هجوم  
الآخرى، ذلك بأنه بالغ في سلوكه الأدبي هذا وفن به  
حتى ليندر أن يتجلى بيت له منه ! ولاشك أن هذا  
سلوكه الأدبي من أي تمام أوقعه في التصف أحياناً  
والشطح في بعض الأحيان، ولكن الملى لا شك به  
أن الرجل كان يعرف ما يجب عليه عمله حتى يصير له  
شعره، وكان سلوكه وخطه من أجل قيمة يؤمن بها  
وفكرة يظل ورامها يوماً بعد يوم، ينظر إليها كإلها برمة  
المفصصة العين .. ويراهم كثير بين يديه حل من الأيام  
تصير ثمرة ناجحة وعلاوة من علامات تفوقه وإبداه  
وسعة من سمات شعره وشخصيته الفنية .. هذا عمل  
والشاعر تصنع شعره ويصنع به وساحة شهرته حتى  
وليس هناك في ذلك الزمن الجيد أجهزة تنطق  
أوتشاشنت تضيء أو جرنالات ومجلات وأصعدة  
البيت، لكنهم لا يتحققون فيها نسب إلى لسان الشاعر  
والشعر ما !

وكان أبو تمام حلو الكلام، غير أن في لسانه حبه،  
وأي كلامه تمتد بسيره، حتى قيل له :

يا نبي الله في الشعر، وإعاصي بن مريم  
أنت من الشعر خلق الله ما لم تتكلم .

وأختلف أقطاف والمؤرخون فيمن يسبب إليه هذا  
البيت، لكنهم لا يتحققون فيها نسب إلى لسان الشاعر  
والشعر ما !

اصداق إلى أن نطق الصديق مهلكة  
ويصد ذلك لفاقد كذا بيا وقم  
إذا قلت المحال رفعت صوتي  
وإن قلت اليقين أطلت همسي  
ويقول الحيام :

فُصِّلَتْ أسرار دنياكم لدينا في الضفائير  
قد طويتمناها قضي النشر وبسال وبضاير  
لم نجد في الناس من يعقل من أهل البصائر  
فقدنا بمعجزنا إظهار ما تخفى الضفائير  
وقد انصاع للمرى عما يريد الحيام حين قال  
(المرى) :

أهوى الحيلة وحسى من معانيها  
أن أعيش بنموسيه وتلدس  
أكتم حديثك لا يتصر به أحد  
من رهط جبريل أو من رهط إيلس  
ولعل الحيام يدلنا أوضح حين يتحدث عن سره  
وعمن هو جدير بمعرفة هذا السر حين يقول :

وب سر لست أستطيع له في الحلق فضضا  
فإنصاع هو جبريل لا تسلف عنه شرعا  
أه من حال أوتى عاجزا عن وصفها  
أه من سر طواه القلب لا يقبل بسوحا  
فاكتم الأسرار عن سافوا، وإبتلوا  
ومن الحكمة من كل شيء لا يعقل  
وتأمل في مكان الناس ماذا تعمل ؟

وتوقع مثل هذا منهو من بطلوا  
وإذا كان الشعر قد ثار على تقسيم المخطوط وقال في  
ثورة عارمة مبررا للثقة لدى من ساء حظه بالنسبة  
لغيره من الدهماء والفرقاء .

إذا كان لا يحظى برزقك عاقل  
وترزق مجنوننا وترزق أحمقا  
فلا تذب يارب الساء على امرئ  
رأى منك ما لا يتشهى ترتدنا

لأن الحيام .. بعد أن تمجيد لسخ الجمال بالتحص  
أو إهانة التفتاة والتبول تسام : ولم كان التصيد بعد  
الاكتمال، ولم كان التصريح والتشويه بعد الجمال  
والاكتمال ؟ ثم حل من يقع عيب الفصح ؟ ولماذا كان  
تشويه المصيح ؟

أبدع الصناعات تركيب طباع البشر  
فلماذا شاعيا بالتحص أو بالوشر  
إن تكن جات ملاحا فلماذا غررنا  
أو تكن جات قبلا فاعمل من عيبها ؟  
ثم يورعنا على هذا الوضع متنبها لو كان الأمر  
يبده لغير كل شيء في الكون، وعمله حتى يدرك  
الأحرار ما يشتهون دون عنه .

أه لو كنت عمل الأنثى ربا في سماسي  
لمكنت الآن هذا الفلك الضخم البشام  
والأشعث ينفسس من جبهيد فلكا  
يدرك الأحرار فيه ما اشتهوا دون عنه

ويأتي منه جيبوا في قاليب الخلفه طسيق  
كم أشكروا الشعر في هذا الشراب المستكين  
ليس في مستدرك أن أغشى أقفيل متى  
مكسدا من مصهر التكوين كانوا أفرغون  
٢ - الجبرية المظلمة فكل شيء مبرور لجال لأي  
اختيار أو إرادة يقول المرى :  
ما ياخياري ميلاي ولا همري  
ولا حيسان فصيل لي بعد تغيير

ويقول الحيام :  
واضطراباً قد جئت هلى الديارا  
وسأضطر للرحيل اضطرارا

٣ - سيطرة الزمان أو الدهر على كل المصائر وإذا  
فلا يجب أن ننظر لغير الحاضر . ومن الواقع أن المرى  
أمر على أن يتصنع بماضيه كما اتصنع الحيام لأن المرى  
عاش حاضره وزمانه كله في رعي مر، بينما استغرق  
الحيام مع حاضره في سكرة الكاس الحلوة للرة أيضاً على  
اختلاف في طريق التدقيق .

يقول للمرى :  
خذ الآن ليا نحن فيه وخلياً فهو لم يقدم وأمس  
قد مرأ  
ويقول الحيام :

غدا بهضر الغيب واليوم لي  
وكم يغيب الظن في المغيب  
ولست بالمتفلس حل أرى  
جبال دنياي ولا اجنل

٤ - الثورة على الأديان والمذاهب :  
يقول للمرى :

وقد فتشت عن أصحاب دين  
فلم نسك وليس لهم رياء  
تستروا بأمور، فيبانتهم  
ولما ديمهم دين الزناحيق  
ولا تحب مقال الرسل حفا  
ولكن قول زور مسطرو  
ويقول الحيام :

أيها الزاهد ما مصل من يجهل مشك  
فائس غيري غريباً جامهاً يذكرك فلك  
قلت لي أن تجن دنياك في النار فمهدك  
أيها الزاهد قبل هذا لمن يجهل أمرك  
قبل أن الشارب الحمر إلى النار يصير  
نائلة لا يركن المحلل إليها فهي زود  
إن يكن منقلب الشراب والمعاشر نارا  
فخذنا سوف ترى الجنة كالسراج فقارا

هذا هو المخطط الرئيس . أما تفاصيله المشتركة،  
فيمكن أن نلاحظها في هذا التمثل المأثور . ويدوان  
هناك سرّاً مشتركاً بينهما بمتبرانه، ويدعوان إلى عدم  
البرح به إلا من هو أهل معرفته، إن كان :

يقول للمرى :



## حوارية الأيام الدائرية

محمد يوسف

واحتدام الجدل اللجج ، فقال الأول :  
● مامعنى التحكيم .. ؟  
قال الثانى :  
— أن يرتفع الميزان فلا تائيم  
قال الأول :  
● زحف .. ياسيد أهل الحجة  
حق لا تفرق اللجة  
قال الثانى :  
— ألا تتورط فى التصميم  
قال الأول :  
● يسر قولك حق أنهم  
قال الثانى :

— أن تعنى روحك من تعبد رمز السلطة  
أو أهل السلطة  
أو أتباع السلطة  
قال الأول :

● إني فى ريب من أمرى  
كيف أوفى بين الأتباع  
وبين الأشياخ  
ويبقى ..

حتى لا ترتبك الحطة .. ؟  
فاحتقن الثانى من كمد ،  
وتساءل :  
— أية حطة .. ؟  
قال الأول :

● أتعاصر أتباع معاوية  
أم أتباع دأب موسى ؟  
فاختقن الثانى من رغب وأجاب :  
— إني عبيد توب  
لا أعرف إلا وجه الله الأخير



ولذا برئت نفسى من أن تثبذ فى علكة الطين

واحتدم الجدل اللجج  
اندهش الرجلان إلى قاع الجدل اللجج  
انحرفا

كان المرح الحائج  
والجدل المائع

فوطا من امرها أو سرفا  
والفتنة تمجيب عين الحق ،  
وتسذل فوق الألق الكون الشيف .. !

رجلان اعتلقا  
فى شأن الحكمة والحكم . ومعنى الحاكم والتحكيم  
فاخترقا بهما من جدل يلج سرفا

واحترقا  
أن اللجج اللجج سماجة  
إلا للهاء الحاجة

واحترقا  
أن الزحف بدو الفرقة بلجاجة  
قال الأول للثانى :

● مامعنى الحكمة ؟

فأجاب الثانى :  
— أن تخرق السجما  
فترى مالا يحين فى المجهور زلت  
فالقلب هو العين  
فقال الثانى :

● ما معنى الحكم ؟  
أجاب الثانى :

أن تلعنى شهوة ربط الحق  
بطرف قميصك ، تأسر قسطا  
والعدل ودلاؤك ؛ والحكمة عيب يصل الأشياء  
فلذا تجرت يكون العلم ظلاما ،  
ويكون دم يفصل بين الظلمة والحكمة ،  
قال الأول :

● هذا خلط بين الأشياء فإين الأصل ؟

قال الثانى :

— هذا عين الفضل

الصمد  
الفرد

الإنسان الفرد





## قصيدتان

### حلمى سالم

رَضِيَّةٌ بِاخْتِيارِها لِمَرْوِقةٍ  
نَحِيَّةٍ فِي الْمَساءِ دَاكِهِ .  
لِمَرْوِقةٍ ، لَا لِمَازِلٍ بِحَيٍّ فِي الْخَزِيعِ لَاهِبَا  
تَارِكَةً

يَابَ بَيْتِهَا مَوَارِبَا  
وَقَلْبُهَا مَوَارِبَا  
وَجَسْمُهَا مَوَارِبَا  
وَعَمْرُهَا مَوَارِبَا .  
وَهِيَ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ ،  
وَهِيَ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ ،  
تَرْتَبُ الْكُوكَبَا .  
هَبَابًا كَانَ حَاضِرًا ،  
حُضُورَهَا كَانَ غَائِبَا

مَا يَزَالُ يَابَ بَيْتِهَا مَوَارِبَا

وَقَلْبُهَا مَوَارِبَا

وَجَسْمُهَا مَوَارِبَا

وَعَمْرُهَا مَوَارِبَا

وَهِيَ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ

تَرْتَبُ الْكُوكَبَا .

تَلْتَلُ بِاخْتِيارِ دَلْفِهَا الْخُصُوصِيَّ مِنْ قَصِيدَةٍ

يَطِيرُ جَرَّهَا عَلَى الْفَرَّاشِ هَادِلَا

مَرْتَبَا

قَطَفْتَاهُ مَرَّةً  
فِي حَدِيقَةِ الْيُوسُفَى عَلَى زَمَانٍ قَرِيبٍ بِمِدِيَّةٍ ،  
وَكَانَ أَيْضًا .  
قَطَفْتَاهُ فِي مَقْهَى بَيَابِ اللُّوقِ مَرَّةً ،  
وَكَانَ نَالِيَا فَوْقَ هَذِيكَ الْحَزِينِ  
فَهَمَّ وَاسْتَطَابَ نَفْسَهُ ،  
وَحُطَّ شَكْلُهُ أَمَامَ نَادِهَيْنِ ،  
وَكَانَ شَكْلُهُ مِبَاشِرًا وَأَيْضًا .  
قَطَفْتَاهُ مَرَّةً

تَحْتَ مَوْجَةٍ كَبِيرَةٍ سَمَلَاهَا أُرْزَقَالَةٌ خَفِيفَةٌ  
وَيَطْعُمُهَا أَجْرٌ ،  
لَكِنْ قَطَفْتَاهُ تَحْيِيرَ اشْتِمَالِهِ كُلُّوْلُهُ  
عَلَى دَوَائِرِ الدَّيَاةِ تَحْتَ مَوْجَةٍ بَسِيطَةٍ ،  
وَنَظٌّ فَوْقَ سَطْحِ مَاكِهِ ،  
فَكَانَ أَيْضًا .  
أَنْتَ سَمَّيْتَهُ مَرَّةً :  
خِرَاقَةً

وَمَرَّةً

سَمَّيْتَهُ لِسْتِي : صَلَاةً

وَكَانَ الْأَسْمُ - فِي الْخَالَتَيْنِ - يَسْتَعِيلُ فِي هَوَاتِنَا  
أَيْضًا .

وَقُلْتُ : أَنْتَ أَوَّلُ الْمَازَلَيْنِ ،

وَالْجَحِيمِ كَانَ أَيْضًا .

فَعَادَا أَرَاقَ فِي الْبَيَاضِ مَرَّةً

حِكَاةً الدِّمَاءِ

وَسَوَى حَدِيقَةِ الْيُوسُفَى

مَرَّةً

بِذَلْنِ تَدْرِي لِيهِ صَفْوَةً خَتَمَهَا الدَّلِيلُ ،  
مَلُوكًا مَرَّةً ،

وَمَرَّةً

خَامِسًا ؟

كَتَبْتُ أَوَّلَ الْمَازَلَيْنِ ، مَرَّةً

وَلَكِنِّي لَمْ أَكُنْ مَهْيَاةً الْفَاطِنِي .

وَكَانَ تَصِلُ خُتْمِي بِخَاصَرِي

أَيْضًا مَرَّةً ،

وَمَرَّةً

أَيْضًا .

## ماء و ... نار

### محبوب موسى

هَيْدَ وَسَجِنَ ؟ ... كَيْفَ يَتَقَيَّانَ ؟  
الْحَمِيدُ سَبِيحٌ وَانْطِلَاقٌ دَوْمًا  
أَيْنَ التَّصَافِ الْأَهْلُ حَوْلِي طَاقَةً  
أَيِّنْ ائْتِهَاجِ الْبَيْتِ مَلَأَ كَيْفَانِهِ  
هَلْ تَذْكُرِينَ حَبِيبَتِي أَمْسَيْنِي  
تَحْسِنِينَ فِي عَيْسِي بِهِ أَضْرُودَ حَمَلَةَ الْأَكْثَامِ وَالْأَلْحَانِ  
وَأَنَا أَضْمُكُ بِالْفَزَادِ وَالتَّشْنَى  
قَبْلِ انْتِشَاءِ الْغُصْنِ بِالْأَحْضَانِ

هَلْ أَنْتِ مِثْلُ الْأَسْرِ بِأَلْمَسَيْنِي  
هَيْدَ وَ ( يَايَا ) غُذِبَ ؟ : مِنْ يَتَارِي  
( حَيْدِيَّةُ ) الْأَهْلَيْنِ وَالْجَبْرِانِ  
تَصَلِّي إِلَيْكَ وَمَصْصَمَاتِ شَفَاهِمِ  
هَمْوِي عُلِّيْ مُنَا وَأَنْتِ ذَكِيَّةٌ  
فَتَحَاوَلِينَ تَمْنَعُنَا ... لَكِنَّا  
كَمْ كُنْتَ تَتَسَمَّنِينَ حِينَ عَطَاكُم  
فَأَنَا سَأَمَطِي ضَعْفَهُ لَهْفَارِهِمْ  
وَالْيَوْمِ أَيْنَ الزَّهْوُ بِأَلْمَسَيْنِي  
أَنْتِ الْمُسْتَعِصِمَةُ فِي وَجْوَدي إِنَّهُ  
فَلَكِ السَّلَى يَمْرَعُكَ فَوْقَ رَحَى

أَمْ أَنْ عَيْسِيكَ بِهَاءِ بِاخْتِلَالِي ؟  
يَسْرُو إِلَيْكَ بِعَلِيهِ الْحَنَانِ ؟  
أَمْتُ مِنْ لَاصِلَاتِ الْإِحْسَانِ  
هَمْوِي بِمِثْلِ الْكَيْسِ بِالنَّجْرَانِ  
تَدْرِينَ سِرَّ الْبِلَالِ وَالتَّحَنُّنِ  
إِحْسَانِهِمْ يَدْعُوكَ لِلْإِنْصَانِ  
وَأَنَا جَوَارِكُ بِالْفُصْمِ ( الْمَلَكِ )  
لِيَكُونَ قَبْدُكَ فَرَسَ السَّيْدَانِ  
وَأَبْهَوْتُ سَيْتُ فَوْنًا أَكْفَانِ ؟  
عَدِمَ فَمَا فِي السَّجِنِ مِنْ وَجْدَانِ ؟  
سَايَ الْأَبْوِينِ ... مِنْ لَتَائِسِ كَالْزَحَانِ ؟



# ضياء الشرقاوي ومأساة العصر الجميل محاولة روائية في قتال مسرح الميث

محمد السيد عيد

سيزيف ، الذي صدر عام ١٩٤٢ ، وشبه فيه الإنسان اليونانية القديمة ، بأن يدفع صخرة إلى قمة جبل الأرباب ، وكلما كاد يصل بها إلى نهاية الجبل سقطت منه إلى السفح ، وكان عليه أن يبدأ من جديد رغم علمه بلا جدوى ما يفعل .

وتكمن خطورة هذا الإحساس في نظر كامي في أنه قد يدفع بالإنسان إلى الانتحار ، لكنه يقرر أن الانتحار من حسن الحظ . ليس هو الاستجابة الوحيدة الممكنة ، فهناك - أيضا - احتمال أن يصل الإنسان إلى الرضى .

ويرتبط هذا الإحساس الميثى بعدة أمور ، مثل :

- الطبيعة الميكانيكية لحياة كثير من الناس التي يمكن أن تقودهم إلى السؤال عن القيمة أو الهدف من وجودهم ، وهذا شيء وطيد الصلة بالميثية .
- الإحساس بالحد بمرور الوقت ، أو إدراك أن الوقت عنصر هام .
- الإحساس بالاختراب في هذا العالم الغريب ، هذا الإحساس الذي يصاحبه إلى حد المتنان .
- الإحساس بالمرزلة من الكائنات الأخرى .

وقد كان من الطبيعي أن يبحث الكتاب الميثيون عن شكل مناسب لاتكاهم وإيلياها - فعلا - أن توصلاوا لتتابع طية ، إذ وجدوا أنهم يستطعون اللجوء إلى التجميل الصلابة ، والأداء الطقوس ، وتبرجج السيرك ، والاستغاثة بالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، كما وجدوا أنه يوسعهم أن يتخلصوا من الحداث الذي جعله أرسطو عماد المسرح ، ومن الحكاية ، ومن الشخصيات ذات الأبعاد ، وبذلك أخذوا تغيرا شاملا فيها بكثيرين .

ومأساة العصر الجميل ، هي الرواية الثانية للكاتب الراحل ضياء الشرقاوي . وضياء - كما عهدناه - كاتب عاقل للمغامرة والتجريب ، وإذا كان في روايته الأولى والحديثة - قد جرب شكل الرواية التي تقوم على مجموعة من القصص القصيرة ، فهو في روايته الثانية يقترب من مسرح الميث . وقد يتساءل القارئ : لماذا مسرح الميث وليس الرواية الميثية كما نراها عند كاتلنا مثلا ؟ والرد بسيط وهو أن روايتنا في الحقيقة مسرحية بمعنى الكلمة تعتمد على الحوار اعتمادا كاملا ، وليست الأجزاء غير الحوارية سوى إرشادات مسرحية ، أضف إلى هذا أن المظهر ، الذي يهتر أحد المعالم الرئيسية في المسرح موجود بشكل واضح ، وأن الحركة في المكان عديدة إلى أقصى حد بحيث إن كل الأحداث تقع في مكان واحد ، وهذه سمة ترتبط بالمسرح أكثر مما ترتبط بالرواية .

بعد هذا التقديم السريع أرى أن نعرف أولا مسرح الميث ونلقه عند مسرحية لمية النهاية ليكيت كمال له حتى يصح حديثنا عن رواية ضياء الشرقاوي موقفاً :

يشير لفظ الميث من الناحية اللغوية إلى ما هو خارج عن العقل ، أو عن آداب المجتمع ، أو المعارضة الصريحة للتمثل ، وأيضا الفصحى والسخيف ، أما من الناحية الفلسفية فيشير إلى هذا الإحساس الذي يصيب الإنسان المعاصر من جراء إدراكه لما في العالم من فوضى وقيح ولا جدوى أيضا .

ويرجع الفضل في تشخيص هذا الإحساس إلى الكتاب الفرنسي البير كامي في كتابه « أسطورة

وقد أطلق هؤلاء الكتاب على محاولاتهم التوفيق بين المضمون الميثي والأشكال المسرحية غير التقليدية اسم : مسرح الطليعة . وهو مصطلح عسكري أصلا يدل على الفرقة التي تقوم بالاستطلاع لبقية فرق الجيش ، وهذه الفرقة الاستطلاعية عادة هي أكثر الفرق خطورة ، ومغامرة ، وأكثرها تعرضا للضربات ، إلا أن دورها لا يمكن الاستغناء عنه .

ويرفض يونسكو أن يطلق عليه أو على رفائقة ( بيكيت ) أداسوف - أرابال ... وغيرهم ) اسم مسرح الطليعة ، ويرى أنه لا يوجد مسرح طليعة ، لأن كل حركات التجديد تكون عادة طليعية وقت ظهورها ثم لا تلبث أن تنقد هذه الصفة ، وتتضح عن مكانها حركة مسرحية أخرى .

ويرى ليونارد كابل برونكو أنه من الصعب تحديد قواعد عامة يتبعها الكتاب الطليعيون في أعمالهم ، لأن كل كاتب منهم له طريقته الخاصة التي تميزه عن غيره ، ولما فإن القول بـ « مسرح طليعي » بعد قول « غير طليعي » أم القول الدقيق فهو « المسرح الطليعي » .

(٢)

بعد هذه المجالة نقف مرة أخرى عند مسرحية « لمية النهاية » ، للكاتب الإيرلندي سامويل بيكيت لافتقاده أن رواية « مأساة العصر الجميل » يمكن أن تفهم بشكل أفضل في ضوء هذه المسرحية .

تدور مسرحية « لمية النهاية » في غرفة واحدة مظلمة ، حرص بيكيت على رسمها بدقة لتكون عاملا من العوامل المؤثرة في توصيل أفكاره ، فالحفاظ على طابعها ، وعلى ارتفاع كبير توجد نافذتان صغيرتان ، والضوء يدخل ، وعلى الحائط صورة مقفولة ، وعلى مقدمة المسرح صندوقا قمامة ، وهذا كله لإشعار القارئ بالكآبة والقذارة ، والأوضاع المقلوبة

وأبطال مسرحيتها أربعة : ( هام ) ، وهو رجل كفيف ، قعيد ، يجلس طوال الوقت على كرسي متحرك بين النور والظلمة ، و « كلوف » : خادمة السلى لا يستطيع الجلوس ليز في ساقه ، و ( ناج ) و ( نيل ) والدا ( هام ) . ولما أيضا مقفولة بيتي في سياتها ، يعيشان في صندوق قمامة ، يطلان منها من أن لأخر ، ليتحدثا ثم يعودان للاختفاء .

والخلاصة التي نلاحظها لأول وهلة هي أن الأبطال الأربعة مصابون بأنواع مختلفة من العاهات ، يعانون من العجز والتشوه .

وخلافا لتضاهيف المسرحية نجد أن الحب مفقود بين ( هام ) و ( كلوف ) ، وإن ( كلوف ) يتفكر في قتل سيده أولا أنه يخشى الموت جوعا . والموت جوعا . كما نجد محاولات ( ناج ) و ( نيل ) للتواصل ، وهي تصاب بالفشل :

نيل : هل كان وقت الحب ؟  
ناج : هل كانت نكتة ؟  
نيل : أه ... كلا .  
ناج : قبلي .

ومستألف أنفسنا بدلاً من : « ماذا فعلنا ؟ » سوى إلا آخر هو : « ماذا شعرنا ونحن نقرأ هذا العمل الذي كتب فيه الشرقاوي ؟ »

الإيجابية باختصار : شعرنا بالقرع ، والحصار ، والخوف ، والتكرار الملل ..

إننا منذ البداية نجد اعتماداً بكلمات مثل : البول والفاط ، كتباً منجوداً جردلاً من الصباح يتلوه بالفضائل الأدبية ، تفوح منه الروائح الكريهة ، ولا يكف الإبطان عن استعماله ، ولا يكف عن وصفهم وهم يستعملونه ويمزجونه إحساسنا بهذا القرف الحديث المتكرر من الجرب :

« لقد بدأت الدوائر الحمراء تتشرف فوق وجهي ، وهذا منته .. »

تركزت الجريدة تسقط فوق الأرض وراحت تستمع إلى صوت ارتطامها بالألواح

— ألم تبدأ الدوائر الحمراء في الظهور فوق جلدك ؟

— لا .. ولكن إذا لم أحصل نفسي بماء ساخن اليوم أو غداً على الأكثر فلأبد أن يظهر الجرب على جلدتي كما بدأ يظهر عليك .

انفجر بصيحه وقال : ها .. ماء ساخن .. الجرب

— انظر إلى جلدك في المرآة . قاطعها قاتلاً : « هذه الدوائر الحمراء جرب »

إن هذه المفردات ، والأصناف ، والحوار ، كلها تؤكد لدينا الإحساس بالقرف الذي يد يد أحد المفردات المتكررة لدى كتاب العبث ، ولعلنا نذكر أن لسانتر رواية بعنوان الغشيان ، وأن ألفريد جاري أباد المخبئين الفتح مسرحية أوبرا ملكاً بكلمة « غره

Merde

وللى جانب القرف نجد إحساساً بالحصار والخوف فنحن منذ البداية في حجرة واحدة والبطلة عاصمة في هذه الحجرة ، لا يمكنها مغادرتها ، والأسباب عديدة ، فليس من المؤكد أن الفتح الذي معها هو مفتاح الحجرة لأن صاحبة الشقة ( وهي سينت حبرز ذات شخصية غامضة ) تحبك حشرات الفئران المشابهة في الشكل ، وربما أغلقت الباب وأحلت الفتح الخفي رفق إذا كان الفتح هو الفتح الخفي فهي لن تستطيع الخروج من الشقة ، لأن الخارج كله بالرعب والغموض والجثث المتفصدة المليقة بالسليدين والبرودة والتشوهات .. يقول البطل للسيدة الشابة عنه : إنه يملأ به : « لصوص ، وقطاع طرق ، وأهه ، وموت ، وقذاب ، وقد يسون ، وقتله ومن يفرون وعامرات . لكل هذه الأسباب لا يمكن للبطل أن تغادر حجرتها ، وبعب أنها تهاجرت عن الخروج والتزول فهي لن تقدر بعد ذلك على تحقيق الهدف الذي جاءت من أجله ، لأنها إذا أرسلت خطاباً على عنوان السيدة



● وفيها هذا الصورة الخارجية للأبطال . المتصلة في شكلهم المشوه ، والكراهية الموجودة بين ( هام ) و ( كلوف ) وعدم القدرة على التواصل بين ( نايج ) و ( نيل ) لا نستطيع أن نضع يدينا على أبعاد أعزى للشخصيات ، وهذا أمر منطقي يتناسب مع طبيعة المسرحية الحالية من الأحداث والحركة .

● والحوار في لعبة النهاية ، يبدأ بحصل قصيدة متبادلة بين الشخصيات ، لكنه شيئاً فشيئاً يتحول إلى منولوجات طويلة لا يقطعها إلا لحظات الصمت . هذه هي باختصار لعبة النهاية ، فماذا هن ومامة العصر الجميل وكتابتها ضياء الشرقاوي .

● للمؤكد أننا لو حاولنا استخراج مغزى الرواية بالشكل الذي ترمونه مع الأصناف التقليدية فلن يكون نصيبنا سوى الفشل ، لأن عملية الاستنباط المتغل هنا ستكون عاجزة ، فلنسا أمام أحداث متتالية ، تربطها عشدة ، وننتهي إلى حل . إننا أمام عمل من نوع مختلف .. عمل يتلوه من كل المرافقات التقليدية للرواية ، لذلك استعملت معه بطريقة أخرى .

نيل : لا أستطيع نايج : حاول

( يشدان رقيبتهما وما يحاولان الاقتراب ، يفشلان في التلاقي ، ويفصلان مرة أخرى ) لكن رغم هذا المعجز والفشل فشائهما لا ينفصلان ، بل يبقيان متجاورين في صندوق القمامة ، طول الوقت .

● والزمن في المسرحية متوقف ، ميت :

هام : كم الساعة ؟

كلوف : كما هي دائماً

هام : ( مشيراً إلى النافذة البعيدة ) هل نظرت ؟

كلوف : نعم

هام : إذن ..

كلوف : صفر

● والطبيعة خارج المكان ميتة ، أو بمعنى أصح لا وجود لها :

كلوف : لم تعد هناك طبيعة

هام : لم تعد هناك طبيعة ؟ إنك تتألم

كلوف : أقصد فيها حوانا

● والمسرحية عموداً ليس بها حبكة تقليدية ، وتعتمد على بناء دارثري بحيث إنها تنتهي في النقطة نفسها التي بدأت منها .

المعجوز بما تريد فليس هناك ضمان لوصوله ، وإذا لم يوضع في صندوق آخر وتسلمه أحد البوابين وصعد به إلى الشقة فليس هناك ضمان أن السيدة المعجوز ستفتح له ، وحتى إذا فتحت له فليس هناك ضمان أنها ستقرأ ، وبافتراض أنها ستقرأه فليس هناك ضمان أنها ستد عليه . خلاصة .. إن كل البيلة أن تبقى مكانها ، وأنه لا مقر لها من هذا المصارع .

وهناك إحساس آخر يحاول فسياد ترسيحه طوال الوقت ، هو الإحساس بالتكرار ، فمعد اللحظة الأولى نجد جريدة قديمة لا يكف الرجل والسيدة المعجوز ، بل والبيلة الشابة عن قراءتها ، ويولود الرجل الأمر بقوله :

وتجرب أنك تقرأين هلم الجريدة للمرة الأولى فستجدين نفسك تقرأينها فعلاً للمرة الأولى ، ستقرين نفس المحاولات بنفس الشغف بنفس الاستمتاع ، مجرد أن تخيل أن نفس الشيء ، حدث بنفس الشكل آلاف المرات فلن تغدني الإحساس بالاستمتاع ، الاستمتاع بالشكل المحدد الأولي ، يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صائلاً بعداً واحداً . ويرتبط هذا التكرار بما يحدث في العالم ، لأن كل شيء في العالم يحدث نفسه :

وسوف تيقنين أن لا شيء يحدث في العالم في حقيقة الأمر ، وأن هذا الذي قرأته ذات مرة للمرة الأولى وظللت تعيدني قراءته مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل ، قد فقد زيفه الأول ، وفي كل قراءة جديدة يتحول إلى حقيقة صائبة كأنها تحدث أمامك . وصرت تعبرين تماماً ما سيحدث خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه في أثناء القراءة .

إن هذه المعاني العديدة التي يحاول ضياء نقلها إلينا خلال روايته هي جميعاً معانٍ متكررة لدى كتاب الحب والحوار الآن هو : كيف جسد كاتبنا ما يريد أن يقول ؟

أولى سمات التشكيل في هذه الرواية هي : عديدة الحركة في المكان ، تماماً كالسرح ، فنحن في حجرة واحدة من أول الرواية لبنايتها ، وهذه الحجرة قد هي الكاتب بوصفها بقية لثدي دورها - كما يوحى للمتلقي المرسى دوره في التوصيل .. ولعله من الملقح هنا أن نتعرف على أوصاف هذه الحجرة التي تصاحبنا من بداية العمل لبنايتها .. إنها : واسعة ، عارية من الزينة ، مغلقة الأبواب - بها نافذة زجاجية رطبة ، بلاطها حار ، يقمرها ضوء بارد يزيد الإحساس بعري الجدران والسقف ، ومؤتة يقطع صمغية تثير الإحساس بالبرودة : منتفخة ليدبال رمادية ، وسير وكوسيدو معدنين ، وجردل صاج تصدرون رائحة الفضلات .

ولذكرنا اللون الرمادي بوصف ييكيت للمكان في مسرحية ولعبة البهائية ، كما يذكرنا الجردل الصاج بصندوق القمامة - في نفس المسرحية .

بعد هذا يأخذ الحدث .. والحقيقة أنه من الصعب أن نصف هذا العمل بأن فيه حدثاً ، فليس هناك سوى السكون .. وهذا وصف موجز للرواية :

تتسم الرواية إلى ثلاثة فصول ، الأول بعنوان « على عكش العصر الجميل » والثاني بعنوان « فصل في الجحيم » والثالث بعنوان « أفرج الجسد »

في الفصل الأول نجد رجلاً وامرأة شابة يتحدثان ، ونعرف أن الحجرة جزء من شقة ، والشقة هي سكن سيدة عجوز ، وأن ثمة ورقة يجب أن نحصل الشابة على توقيع من المعجوز عليها . ولا يخرج الفعل في هذا الفصل عن السير في الحجرة أو التبرز في الجردل .

وفي بداية الفصل الثاني ينام الرجل ، وتدخل إلى مغلفة التركيز السيدة المعجوز ، ثم تخرج بعد فترة ويستيقظ الرجل ليدخل في جدال مع امرأة حول أوصاف السيدة المعجوز .

أما في الفصل الثالث فنجد الأشخاص الثلاثة معاً ، ونرى الرجل يفتح السيدة الشابة بأن تظهر الطاعة للسيدة المعجوز ، ويشتي بأن تطيع وتصنع جزءاً من اللعبة .

هذه هي حركة الأحداث ، يمكننا أن نؤكد أنها شبه معدومة ، ولا تقتصر كثيراً عن حركة الأحداث في لعبة البهائية ، لييكيت ، حيث لا تملو الحركة فيها خروج شخصية من صندوق الزبالة أو عودتها إليه ،

وفي الفصل الثاني نجد هذه الشخصية وقد تحول نصفها الأسفل إلى مؤخرة فرس ، ينبت فيها الشعر ، كما نجد أنها تتحرك بدلاً من كونها قعيدة ، ونجد أنها تتصف بالانتفاضات ، فهي مرة تجمعة ( أتبع صاعرة شاعلتها في حيائي ) ومرة أخرى جملة ( تسعون عاساً وتلكنن هذا الجسد الجميل ) وفي لحظات شبه غزلية تقول « يا السيدة الشابة : ساقان جميلتان » ، « مؤخرة .. آه .. للجمال » .

وليس هذا هو وجه التناقض الوحيد في هذه الشخصية ، فهي غرساء وذات صوت جميل ، عمامة ولها حيون جميلة ، وصماح وتسمع كل شيء .. فتخرج منها رائحة اللغن وتتعمق بشخصية جليلة .. إنها كم من التناقضات الميزة .

السيدة الشابة من الواضح أن هذه السيدة غريبة على المكان ، وأنها غير راضية عن الموقف الذي وجدت فيه ، مشرمة بالرجل الذي معها ورغم هذا تضاجعه ، ضيقة النفس برحلة الفضلات التي فلأ الفرقة ، ومع هذا تبقى فيها . تصف السيدة المعجوز بكل الصفات التناقضات ، وتكلم أحياناً .. لكن لهم أماً في البهائية فقد لمردها وتصبح صورة أخرى من السيدة المعجوز وتتكسر أمامها كاله .

الرجل وهو شخصية لا تقبل غموضاً عن الشخصيتين السابقتين ، وعلاقته بالسيدة المعجوز غامضة ، فهو يعلمها كاله ، وفي الوقت نفسه ، لا يكف عن تشويهها لحظة . أما علاقته بالسيدة الشابة فليست أقل غريبة ، فهو الذي أُلجأ بها ، لكنه يبت الرعب فيها لتكف عن عارولة الخروج ، وهو يضاجعها وسبها ويطوعها في البهائية لا يريد ويعملها تخضع للسيدة المعجوز .

إن هذه الشخصيات جميعاً يعطاهما التجريبيات الغريب تذكرنا إلى حد بعيد بشخصيات ييكيت في « لعبة البهائية » ، لكن لا شك أنها تختلف عنها في حلها

وخروج كلوف من الباب أو عودته للمسرح في نفس الثانية .

وليس لدينا في الرواية كلها سوى ثلاث شخصيات هي : السيدة المعجوز ، السيدة الشابة ، والرجل .

وهذه الشخصيات - صموماً - مجردة ، لا نعرف لها اسماً ، ولا وطناً ، ولا طبقة اجتماعية ، بل لا نعرف على وجه الدقة طبيعة العلاقة بينهم . وسنقف هنا وفتة سريعة عند كل واحدة من هذه الشخصيات .

السيدة المعجوز وهي سيدة في الثمانين أو التسعين من عمرها ، تسكن في الطابق الثالث منذ أربع وعشرين سنة ، نراها قعيدة كرسى متحركة في البداية ( تذكر هلم في مسرحية ييكيت ) ، ونعرف عنها أنها تدخن الحشيش ، وتعيش في حجرة منعطة بألأف المربايا التي تمكس لها آلاف الصور ، فتسبب لها ما يشبه الجنون .

وفي الفصل الثاني نجد هذه الشخصية وقد تحول نصفها الأسفل إلى مؤخرة فرس ، ينبت فيها الشعر ، كما نجد أنها تتحرك بدلاً من كونها قعيدة ، ونجد أنها تتصف بالانتفاضات ، فهي مرة تجمعة ( أتبع صاعرة شاعلتها في حيائي ) ومرة أخرى جملة ( تسعون عاساً وتلكنن هذا الجسد الجميل ) وفي لحظات شبه غزلية تقول « يا السيدة الشابة : ساقان جميلتان » ، « مؤخرة .. آه .. للجمال » .

وليس هذا هو وجه التناقض الوحيد في هذه الشخصية ، فهي غرساء وذات صوت جميل ، عمامة ولها حيون جميلة ، وصماح وتسمع كل شيء .. فتخرج منها رائحة اللغن وتتعمق بشخصية جليلة .. إنها كم من التناقضات الميزة .

السيدة الشابة من الواضح أن هذه السيدة غريبة على المكان ، وأنها غير راضية عن الموقف الذي وجدت فيه ، مشرمة بالرجل الذي معها ورغم هذا تضاجعه ، ضيقة النفس برحلة الفضلات التي فلأ الفرقة ، ومع هذا تبقى فيها . تصف السيدة المعجوز بكل الصفات التناقضات ، وتكلم أحياناً .. لكن لهم أماً في البهائية فقد لمردها وتصبح صورة أخرى من السيدة المعجوز وتتكسر أمامها كاله .

الرجل وهو شخصية لا تقبل غموضاً عن الشخصيتين السابقتين ، وعلاقته بالسيدة المعجوز غامضة ، فهو يعلمها كاله ، وفي الوقت نفسه ، لا يكف عن تشويهها لحظة . أما علاقته بالسيدة الشابة فليست أقل غريبة ، فهو الذي أُلجأ بها ، لكنه يبت الرعب فيها لتكف عن عارولة الخروج ، وهو يضاجعها وسبها ويطوعها في البهائية لا يريد ويعملها تخضع للسيدة المعجوز .

إن هذه الشخصيات جميعاً يعطاهما التجريبيات الغريب تذكرنا إلى حد بعيد بشخصيات ييكيت في « لعبة البهائية » ، لكن لا شك أنها تختلف عنها في حلها

## اللغة والحياة المعاصرة

### المعلم ألقى وتعليم اللغات

#### د. محمود فهمي حجازي

هناك مجالات ثلاثة من الحاسب الآلي في إعداد كتب تعليم اللغات ويمكن أن نحقق الكثير بالإفادة من الحاسب الآلي، فخور الوقت والجهد مع السرعة والدقة .

يفيد الحاسب الآلي - مثلاً - في تحديد الألفاظ الأساسية والأنماط الوظيفية التي يقوم عليها تعليم اللغات لأبناء اللغات الأخرى . لقد أصبح الاهتمام العالمي بتعليم اللغات ظاهرة عامة . الإنسان المعاصر وقت محدود ، والساعات المخصصة للتعليم توزع على مواد كثيرة ، في عام دراسي قصير ، فتعليم اللغات جزء من المقرر ولا يمكن أن يقتصر الدارس عليها ، ولذا تعد الألفاظ القصوى من هذه المصادر القليلة ضرورة معاصرة . ولهذا جوانب كثيرة ، منها أن يكون المحتوى اللغوي محدداً بطريقة واضحة لتحقيق الأهداف المنشودة . وهنا نجد للحاسب الآلي دوراً في اختيار المفردات المناسبة على أساس دراسة نصوص معاصرة وتعرف أهم الكلمات الواردة فيها .

لم يعد تحديد الألفاظ الشائعة محلاً لتضياع ، ولكنه يتم الآن بوسائل مختلفة ، منها الحاسب الآلي . وهناك جهود كثيرة بذلت في مرحلة إعداد الكتب التعليمية للغات حديثة ، فاستعملت في تحديد النصوص اللغوية . قامت هذه الجهود بتحديد درجات شوب المقررات ، وأوقات - من الجانب الآخر - في مراحل مختلفة من إعداد الكتب التعليمية المناسبة . والواقع أن تقديم كلمة تارة أو غير مناسبة لدارس اللغة يعيق قدر الوقت ، لهذه الكلمة التادرة أخلت مكان كلمة شائعة ، وعدم مراعاة ذلك في تأليف الكتب يعيق تعليم اللغة قائل الفاعلية ويعمل الجهد المبذول في غير موضعه .

هذا مثال واحد لا يمكن أن نقده الاسكانات المعاصرة في تعليم اللغات ، ولهذا فإن إعداد كتب تعليم اللغات - بمقتضى خاصة - يتصل بالجهود الفردية ، ويعتبط تكامل جهود كثيرة في سائر عملية متخصصة ، والأهمية المعاصرة كثيرة سواء في تعليم اللغة القوية أم في تعليم اللغة لأبناء اللغة الأخرى .

طابقاً لا يد أن يشر بالدور .

(تعد في الفرائث كأنه يستعد لمعركة النوم)

قال : أربعة وعشرون علماً من السكنى في الطابق الثالث والثلاثين كافيته لا . . إن الجمل للقوسه (والأقواس من وضعي) أو أزعت لوجدنا إلى الحوار متصل ، ولو نظرنا إلى هذه الجمل الوصفية لوجدناها مجرد إرشادات مسرحية . وهذا يؤكد لنا مدى تأثير هذه الرواية بالمرح عموماً ، وعسر البعث بوجه خاص .

والحوار من ضياء الشرقاوي قصير غلياً :  
- قلت إنها كانت جميلة كالفرس  
- ولم تكن عارية ؟  
- كانت جميلة كالفرس  
- الحيلة

- إنها إمبراطورة رفيقة  
- إمبراطورة حيوانة .

لكن هذا الحوار يطول في بعض الأحيان ، وربما استغرق نصف صفحة ، أو صفحة كاملة . إلا أن هذا لا يجدي إلا في البداية فقط حين يحاول الرجل تكتيف الإحساس لدى السيدة الشاب بالهوف والمصير .

وكثيراً ما يكون طابع الحوار سريعاً ، لكنه كثيراً ما يعود أيضاً إلى الإيقاع البطيء ، ونقطته التعليقات ووصفه الحركة .

ويعد ضياء في معظم جمل إلى أثر نهايتها ، حل أسس أن المني يمكن أن يفهم دون أن تكتمل الجملة ، وأن الجمل المترتبة تسهم في رسم الجمل غير الواضح الذي يسود الرواية . فالرجل يقول مثلاً :  
- أربعة وعشرون علماً من السكنى في الطابق الثالث والثلاثين كافيته لا . . . لأن ماذا ؟ لا يكمل

وفور مرة أخرى : - لو كنتك أنها . . .  
أها ماذا ؟ لا يكمل  
وتستمر الجمل حل هذا النحو  
: تحلوين باستشاري أن . . .  
و- : أنت لا تعرفين أننا أحياناً . . . الخ

وهكذا نستطيع في ختام جملتنا مع رواية « حسانة العمر الجميل » للكتيب ضياء الشرقاوي أن نؤكد أنه هكس نصفوناً عريضاً يتمثل في النقص والحساب والتكرار ، واستخدام الأساليب التي يلجأ إليها المسرح المبني من حيث عذوبة الحركة في المكان ، والاهتمام بالظن ، وتجريد الشخصيات ، واختفاء طابع خاص على الزمان والمكان ، والاعتداد الكبير على الحوار .

إن هذا كله يؤكد أن القرن أصبحت في هذا العصر متخلعة ، وأن تأثر الآداب العربي بالأدب الغربي أصبح إحدى سمات أدبنا المعاصر . لكن السؤال الذي يبقى دائماً مطروحاً على كل من ينهل من منابع الغربية لأدب هو : أين جثمنا العصري ومشكلاته ؟ أين الإنسان العصري ومشكلاته ؟ أين ؟

لكل هذه التناقضات والتحويلات . ومع هذا لا ينبغي أن نقهر أن هذه التناقضات والتحويلات تنحصر عن مسرح البعث ، فمثل هذه الحيل الفنية يمكن أن نجدها لدى كتاب آخرين غير بيبكت .

والزمن في قصتنا زمن خاص ، لا علاقة له بالزمن العام ، فلا يمكن الجزم بأن هذه الأحداث تقع في عام معين ، أو في ساعة معينة :

- كم الساعة الآن ؟

- ربما كانت الحادية عشرة ليلاً ، وربما كانت الحادية عشرة نهاراً في اللذي يدريك أنها ساعة اللأم لم ساعة النهار ، والضوء يفسر كل شيء بصفتها مستمرة .

ولكننا - أيضاً - شددنا الخصوصية لا نجد له امتدادات قوية ، فنحن لا نعرف في أي شارع يكون أو أي مدينة ، أو حتى في أي جزء من أجزاء العالم . إنه مجرد حجرة في الطابق الثالث والثلاثين .

وتتداخل خصوصية الزمان والمكان معاً لتخلق علاقة مع نوع خاص ، نلجأها هو حاصل ضرب الزمان في المكان (٢٤ عاماً ٣٣ طابقاً) وهذا الناتج هو المعادل الرياضي للزمن الذي تقابله في روايتها ، والذي يخلق العلاقة بين أبطالها والعالم ، ويخلق أهمية التسميات الوظيفية . يقول الرجل :

« وأهمية هذه التسميات صادم ذلك لا يربطك بالعالم الصغير ، بالأقواس والعمل والجبهة والدمعارة والسياسة مثلاً . حينما تكون لديك خطة جريئة تنوي تنفيذها مثلك حينذاك تبنيتم . ولكن حينما لا يكون لديك خطة لها أهمية ذلك . . .

وأظن أن هذه الطبيعة الخاصة بالمكان والزمان تذكرنا إلى حد بعيد ما قلناه من الزمان والمكان عند بيبكت في لعبة النهاية .

ثم نألي إلى الحوار باعتباره أبرز ملامح الناضر بالمرح .

إن الحوار في مأساة العصر الجميل هو الأساس ، أما الجزء الوصفي فهو مجرد توجيهات مسرحية ، ونحن لا نألف إذا قلنا إنه من الممكن لهذه الرواية أن تصعد على المسرح كما هي دون أي تغيير ، ولكن يشاكس القاري من هذا نألف . دون تعدد الاختيار - جزاً من أول صفحة كدليل على ما نقول :

« أفتصت وجهها بالزجاج

قالت : نفس بالدور

(تحس رطوبة الزجاج فوق أنفها وجهتها)

قال : ابتدئي

قال : أنا نفس هي بالدور أيضاً ؟

(أجسم ، فأجتمعت بالضيء)

قالت : إن أي حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة وثلاثين



## افتعال المماركة

### بسمه الحسيني

وبرزت فئات متعددة كومت متجابهة الثقافية الفجة والنفسية وفرضتها على سائر فئات المجتمع باستخدام دعاية لحرة وبالموافقة الضمنية من قبل أجهزة الدولة التي سرها أن تتخلص من عبء تقي الانتاج الثقافي .

بقى مسرح الدولة مزولا عن تيار الحوية التعبيرية الذي لا يتوقف جريانه في الأوساط الشعبية والريفية ، ولما في محاولة إرضاء الأسياد الجدد المطالبين بضحكيات أكثر ونصائح أقل وبين ثقل قطع من التفتيش للصائين بحالة قصاص مر ومرضى مع الواقع والغافلون في « تفصيل » سيكولوجية و الانسان المطلق ، أو « الانسانية » الكلية و . . . الخ .

كان طبعها إذن أن يهبط مسرح الدولة السلم الذي صعد قفزا ، وأن يمر برواءه — وأن كره حسن عطية — مسرح الثقافة الجماهيرية مع زيادة ارتباطه المالي والاداري والفكري والقي بالمرکز — الدولة خلال السينات واولائل الثمانينات . ولكن نشيط تقيم مسيرة الحركة المسرحية في مصر منذ اوائل الستينات وحتى الآن نسال :

هل انتجت هذه الحركة مدرسة ما ؟ انجها فكريا أو فنيا ما ؟ تجربة مسرحية متميزة استمرت خمسة أو أربعة أو حتى ثلاثة أعوام وتكرت أفرا يدي الأخرين ؟

الاجابة : لا ، لأن أغلب مسرحيين مازلوا غير قادرين على الربط بين طرق معادلة بسيطة : المسرح كفن له أوقاده واساليبه الفنية ، والمسرح نشاط اجتماعي مرتبط جذريا بحياة الناس اليومية وكما تحويه هذه الحياة من عناصر الترفيه والتراث والدين واللق . وهكذا فهم يتحكمون بين الطبقية والعنصرية والشعبية والواقعية والانتزاعية والكلاسيكية . . الخ ، عاوبلين دون نجاح أو جدوى نفس احنان السام الراسخة على قلب جمهور تتناقص اعناده كل ليلة .

أن الانسان ( الممثل ) — الم شاهد — الكاتب — المخرج — هو صائم الممثل المسرحي رسامه هي مادة ذلك العمل ، والانسان لا حياة بيعة طبيعية الا بانتمائه إلى جماعة بشرية وكذلك المسرح . أن أية جماعة لفصل المسرح خارج سياق حياة الجماعة البشرية المحددة التي يعبر عنها والتوحد به في رحابة انسانية مزمومة ، لن تؤدي إلا إلى اعدام مبرر وجود هذا المسرح بالنسبة لهذه الجماعة البشرية . وفيه في هذه الحالة ان يقع بالحياة داخل خيمة الأكسين التي اقامها له صانوه والآخر في المثلث المثلثي ، أو عليه أن يرضى بالدور الوحيد المتاح له ضمن طقم خدم السلطة القائمة أو بالتمسك بالمكان نوعها طالما أنها هي التي تمنحه شرعية وجوده .

وأخيرا — لا داعي لمناقشة المعايير التي وصف بها حسن عطية تجربة فرقة مسرح الحكواتي في لبنان وتجربة فرقة المسرح الاحترافي في المغرب لأنها لا تمكن سوى نقص ضامح في المعلومات يعيب الناقد التخصصي ويجاوزها لقواعد الأمانة التقيدية المتعارف عليها . ●

أعوام السينات . لا لتفرق خرجي وكتاب السينات على خرجي وكتاب السينات ، وإنما لأن المسرح كان في السينات جزءا من مشروع اجتماعي طموح وهضم حلت لواءه الفئات الوسطى من المجتمع وتولت تفهيد سلطة قوية وفيه اعتلت على عاتقها أن يكون صوتها هو الصوت الوحيد المسموع .

لم يكن للمسرح في السينات كما يذكر حسن عطية ومجرد راصد للمشاكل المحظية أو مدشن للآراء السياسية والإعلامية السائدة ، وإنما كان تعبيرا واضحا للتعبير مدعوما بالامكانيات الكبيرة لتفكي تلك الفئات . . . فكيف لا يتبع ؟ هل كان يمكن فصل الانتاج المسرحي في السينات عن انشغالات الإجماعية التي حدثت في تلك الفترة ؟ يجب على هذا السؤال نل المحاولات المسرحية القليلة التي تمت في هذا الاطوار .

ثم اجهض المشروع الاجتماعي السلموي في ١٩٦٧ ، ونجا التوجه الاجتماعي المحدد ، وبذلك الفئات الوسطى تعيد النظر في موقفها ، في أحلامها ، وفي ماضيها .

كان حيا أن يعمد الحركة المسرحية على يتزوى ابطاما ، لا هروبا وقهرا كما يقول حسن عطية وإنما لسببين : أولا — لأن المسرح لا يعتمد فقط على الإبداع الفردي وهو ليس لنا قانيا بذاته أو حد ذاته ، وإنما هو في المقام الأول فعل اجتماعي لا يتوحد إلا في سياق دفع تقدم به أحسن فئات المجتمع في انجها عمدا ولغاية محددة .

أن ارتباط مسرح الدولة بالسلطة السياسية لا يكن أبدا مجرد ارتباط مالي وإداري وإنما هو قبل كل شيء ارتباط فكري . ولذلك كان لازما أن تصبغ الفرضيات التي تالت من هذه السلطة . وثانيا — لأن السلطة التي تبث هذا المسرح كثرت وتقلت عمومها ، وشاب الغموض وعدم الثقة علاقتها بفئات المتوسطة التي صانها أبناء صمودها وتسوت في التعبير عن مصالحها . أصبح المسرح من الناحية المالية والإدارية عينا لا مبرر له . وهكذا انتصبت بالفتات المتوسطة إلى المركز إلى الهامش . وترسغ هذا الموقع في اوائل السينات مع تملخلل المجتمع المصري وتغير القيم

يثير مقال حسن عطية للنشور بالعدد الثامن والخمسين من القاهرة تحت عنوان « اكاديمية هزينة المسرح المصري » النقاش من نزاع حدة . ولكن لما كان الكاتب قد بدأ مقاله بالرد — مهاجما — على مقال يوسف ادريس ثم كتب للغروي عبد القادر ، لزم التزمه — بداية — بأن لا يرد نياة عنها . أولا لأنها أقدر الناس على ذلك ، وثانيا لأنها لا تنتم لتتبار النقاش الذي ينتمي إليه أحد أو كلا الكاتبين الكبيرين . المسألة ببساطة هي أن حسن عطية في خضم حساسه للذعان عن جبل و التجاوز ، — كما يسمى مسرحي السينات — قد أوقع نفسه في هديد من التجاوزات أبرزها هو الطرح الأساسي لمقاله والذي يكرس للمناقشة بين العاملين بالانتاج المسرحي في السينات وبين العاملين به في السينات ، متجاوزا في طرحه هذا إلى جانب السينات ، ومنها مسرحي السينات باملجمل والمعجز والرحب وغير ذلك من الارتباطات التي كان أولى . به — من باب الحكمة على الأقل — أن يتفادها حتى لا يقع في براثن يوسف ادريس أو فاروق عبد القادر . وليس مفهوما كيف يمكن لعشر سنوات أن تحدث هذه القسمة ، بل هذه الحركة التي يهزم فيها « جبل » ويتصمر آخر . وكيف يمكن « قس » الحركة المسرحية المعزجة بمصنعه هذه السنوات المسرحي إلى جبلين : جبل المصير والرحب وجبل التجاوز .

أين نضع إذن نعمان عاشور والفريد فرج وعمود دهب وسعد الدين وفيه ونجيب سرور وحل سام وسامي المعصومي وعبد الغفار حيدة وغيرهم ؟ بل إن كثيرا من الأسماء التي أوردتها حسن عطية كممثل على جبل السينات لا تنتمي حقا إلى هذا الجبل ، لا يحكم السن ، ولا يحكم الانتاج .

فلننت إذن هذه الحركة المتفصلة ، ولنعتبر أن الحركة المسرحية في مصر في تاريخها الحديث هي حركة واحدة ذات صفوف . وبين الحين والآخر ، ونتيجة لاختراعات اجتماعية وسياسية متضاربة التأثير ، يتحرك بعض الأفراد من الصفوف الخلفية إلى الأمامية والمكس . ولكي نكون متصفين يجب أن نتعرف أن هذه الحركة كانت أكثر تجمعا وتأثيرا في أعوام السينات منها في

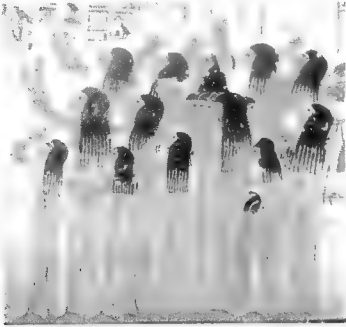


# متحف الفن المصري الفرعوني



خامعتان نزيهان سيلهما ( مقبرة جسر كارع مشب - طيبة )

# متحف الفن المصري الفرعوني



النالحات



عازف الخارب الضرب ( مقبرة نخت - طيبة )



قطاع الخدم ( مقبرة ربح من دح - طيبة - الأسرة ١٨ )





قطاع الجنود ( مقبرة ثاتون - طيبة )



قارب أمام البردى ( مقبرة امنمحت - طيبة )

الوجه الثاني • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جلد الأثر ١٤٠٦ هـ • ٢٥

قطاع التلاع الكتان ( مقبرة نخت - طيبة )



قطاع من لوحة النفيد (مقبرة نب أس واييوكي - العسايف والخوخة)

# سيرة الشيخ نور الدين



يروىها احمد شمس الدين  
يرسمها محمود الهندى



## رواية

التعود في يد نور الدين وقد أخذ يسحب حتى خرج الطفل . أراد بصيرى أن يأخذ الثالثة معه ويترك التعود في الصحراء كانت الثالثة تصرخ . وبصيرى والرجال يسمعونها بعيدا ، وإنما بنور الدين يجري نحوهم ويدلع بصيرى بعيدا .

-- سيب الثالثة يا بصيرى .... احنا مش حناخد ها معنا .

-- وسيبا ليه .

-- يا راجل خلى عندك رحمة ... تاخذ أم من ابنها ... سيبا زكه عن مالك . سيبا وأنا ادفع غنا لعل الله يجد لها خرجا .

-- يتقول إيه يا نور الدين أخذ ثمنها . فذاك الجمال دى كلها . وسار بصيرى يرافقه تاركا الثالثة مع رضيعها .

كانت الشمس في طريقها للمغرب في الجبل وقائلة بصيرى لم تتبعد كثيرا عن نور الدين حتى بدأت الرياح قادمة من الجنوب تهب حاملة معها رمال الصحراء . أدرك نور الدين من القوة التي تحمل بها الرياح الرمال أن هذه بداية عاصفة قوية . توقفت وتوقف بصيرى . طلب نور الدين من الرجال أن يقتربوا من الجبل وأن يدخلوا في أقرب محر حتى يجعلوا من الجبل حائطا يحميهم من الرياح ويعلمهم قادرون على التحكم في الجمال .

أسرع نور الدين إلى بصيرى يطلب منه أن يتجه بالجمال نحو الجبل ثم عاد إلى الجمال وقد ترك ناقته وأخذ يقود مع الرجال الجمال التي أخذت في الرخاء .

لم يمض وقت طويل على حركتهم هذه حتى وجدوا المدخل للجبل فأخذت الجمال ترحل تحت رعاية شديدة منهم . توقفوا عند هضبة متممة قرب اتحاد الجبل وأخذوا في حقل الجمال .

استمرت المعاصفة طويلا وقد دخل الليل . وبدأ واضحا أنهم سيقتضون الليل في هذا المكان قبل أن تتوقف المعاصفة . ولكن المعاصفة توقفت تحرك بصيرى ليفك الجمال ناعى على نور الدين . لم يجده . سأل عنه الرجال قال له بشير ود صالح إنه سار فوق التبة المجاورة واختفى في الجبل . لم يفك بصيرى الجمال ، وقف ينتظر عودة نور الدين جلس على الأرض أخذ يلعب بأصابعه في الرمل . إنه قلق يريد أن يعود ، وأن يسلم الجمال ويذهب إلى القاهرة ليستمتع بسانتها . كانت هذه الرحلة مليئة بالأحداث . تذكر جلييلة . كأنه . التوبة . صعبة . كيف يتوب وفي الدنيا نساء جيلات ؟ إن الله غفور رحيم .

ألقن في الكارم على صوت نور الدين يتنادى -- يا بصيرى . . . ده احنا قرب خزام . تعال أنا نلقيت كهف فيه بير ميتها زلال .

-- يا نور الدين مفيش وقت . تعال بسرعة عايزين نغشى .

أدار نور الدين ظهره له وسار حتى اختفى عن نظاره . احتل بصيرى غيظا من نور الدين ، فليس هذا وقت تأملاته وأبعائه . تحرك حول الجمال ثم سار بعيدا وأخذ ينظر إلى النجوم . يتأملها . منظرها الليلية غريب . ضوءها ساطع مطروح لآل في قرية في ضوء ضمس الظهيرة في الصحراء . طالع تأمل بصيرى في النجوم . . . توقفت عند النجم ذو الذئب . وآه يتوهج . كبير الوميح . تحرك النجم حركة واضحة . اقترب النجم ذو الذئب من دائرة النجوم . داخل نجم الدائرة احتل

## سيرة الشيخ نور الدين

### الطاقة الخفية

بدأت التلال المؤدية للتلقة تظهر بموضوح لبصيرى فتصلته شمسور بالراحة نصرخ بفرح .

-- وصلنا بالسلامة يا راجل .

ولعل أن يدخل الطريق المؤدى للبر من بين التلال كانت الشمس قد هربت .

سارت الجمال يوجهها بصيرى ورجاله نحو النهر حتى وصلت إليه ، وقد أخذ القمر ينشر أشعته في الأفق . همت الجمال إلى الماء وأخذت تشرب فقد مر عليها أكثر من عشرة أيام دون ماء .

نظر بصيرى إلى النهر وقد عكرت الجمال مياهه ، وانعكسات ضوء القمر تلون ليلاه بالذهب والفضة . اقترب من الماء أراد أن يخلع ملابسه ليستحم في النهر توقف . شيء ما يمنعه من دخول النهر . . . ليس الخوف ولكنها رهبة تتمتعها لصده من النهر . تراجع . . . توقف خلف الجمال رمى بجسده على الأرض وحاول أن ينام ، لكنه لم يتم فقد أخذت القوالب تقدم تباعا ولم تبق إلا الثالثة نور الدين . أخذ بصيرى ينظر إلى القمر ويتابع بعينه النجوم وضوءها الباهت . توقفت نظره ناحية الشرق قرب الجبل عند دائرة من النجوم يلف على بعد قريب منها نجم ذو ذئب يشع ضوءه ، ولا يستطيع ضوء القمر أن يخفيه أسرعه اتبناه المنظر ، فأخذ يتعلمه ، لم يتوقف إلا حين قدمت قافلة نور الدين . تحركت جال القافلة نحو النهر . انطلق نور الدين نحو النهر ، خلع ملابسه وانزل في فيه وأخذ في السباحة . وقف بصيرى لينظر إلى نور الدين فوجدته اختفى في الماء تذكر حين كانا طفلين يتسابقان في العوم . حاول أن يزل النهر ولكنه لم يستطع .

ارتجف بصيرى وهو يرى شمساح يبدو ظهره الأسود يخترق الماء ناحية الشرق . التمساح يلفز . وآه كله . خاف على نور الدين توقف وجد نور الدين يتفحص مكان التمساح ثم يعود ثانية إلى الشط .

مر اليوم الثالث عشر منذ ترك نور الدين وبصيرى منزله . وقد سارا في الصحراء توقفا . ليس درات على النهر استراحا فيها واستراحت الجمال . وكانت آخر وقتهم في إسنا . انطلقوا منها في اتجاه فرشوط .

كانت حركتهم سريعة . أراد بصيرى أن يقطع المسافة بين إسنا وفرشوط في أقل من يوم كامل . إلا أنهم ما أن غادروا إسنا في عصر اليوم الرابع عشر حتى أخذت ناقة في قافلة بصيرى تصرخ من آف انطلاق . توقف بصيرى حتى تلت الناقة . وصلت القوالب الباقية إليه فوجدته في انتظار وضع الناقة . ذهب نور الدين إلى الناقة وأخذ يقوم بتوليدها . خرجت رأس

مكانه وسطها توقف . استقر . بدأ أن هذا هو مكان النجم الطبيعي . .  
شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه ، يدفعه الى الانقضات فوق الجبل . رأى  
نور الدين واقفا يتابع النجم ينظر إلى استنراقه .

نقل بصيرى نظريته بين نور الدين وبين النجم . النجم في المساء ونور  
الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل . . انصب قلبه . . توقفت نظركه عند  
نور الدين رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين ثم  
أخذت الأشعة تساقط لتلته في دائرة من نور . . لم يعد بصيرى يرى غير  
النور . أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر في مكانه . شعر بدمعه يسري في  
أوصاله . . فهذا صديقه نور الدين . . انه يعرف . . يعرف . . ولكنه الآن  
يؤمن استطاع أن يخرج بعد جهد صحيحة .

.. شهدا لك يا نور الدين . . شهدا لك يا شيخ نور الدين  
فوجيء بصيرى بالضوء ينتفضي تماما ويظهر نور الدين نازلا من الجبل وهو  
يقول بصوت مرتفع .  
— أيا فيه يا بصيرى ؟

تدم بصيرى على أن قطع الصمت وتسبب في اختفاء الضوء . ولكن ذلك  
لم يمنع بصيرى من أن يقفز ويصرخ صرخات الفرح .  
.. شهدا لك يا نجم . . شهدا لك يا شيخ نور الدين .  
كان نور الدين يسير هادئا في اتجاه بصيرى ، الذي لم يتوقف عن الغفر  
وإطلاق صيحاته . كان بصيرى يقرب من أحد الجبال ، فأخرج شجرا  
وقفز فوق رفة جبل مغلول . وصر الجبل ليا بين الرفة والرفوة . وقفز  
عنه وهو يسقط مدرجا في دمهائه على الأرض . وابتعد عن الجبل . نظر  
الرجال إلى بصيرى وهو يفعل ذلك . اتفروا منه .  
قال بصيرى وهيناه تشعان بضوء فرح .

.. مش حسانا الليلة .  
كان نور الدين قد وصل الى بصيرى وسأله :  
— إيه اللى بتعمله ده يا بصيرى . . أنت التجهت .  
— قول اللى تقوله يا شيخ نور الدين .  
الليلة دى لينشك حشبر وتنفق وترقص . . ده تجمك يا شيخ نور  
الدين .

بدأ حل نور الدين أنه لم يفهم فقال بعتاب .  
— ليه بتعمل كده ؟  
.. حتمل مش فاهم . . أنا عارلك . . كتوم . . وصاحب أسرار .  
— أنا مش فاهم حاجنة . ليه بتعمل كده . . وتجم إيه . . دى أول مرة  
بتتأنيب شيخ نور الدين . إيه اللى حصل .  
لم يجابه بصيرى فقد جابه الرجال وأحاطوا بنور الدين وأدخلوا يفتنون  
ويرقصون وصوت بشير ود صالح يرتفع وكأنا يريد لعصوة أن يصل  
للنجم . ثم أخذوا في إمداد الجبل للشواء .  
وبعد أن أكلوا حدوا للفناء والرقص وإذا بالشيخ نور الدين يدخل دائرة  
الرقص . يقف ويغنى رأسه وصوته الخنون يرتفع . يجالوه الرجال .

يا نفسى كفى عن سوى مولاك  
يا نفسى كفى فافوق أرداك .

وقد أخذ الرجال في الذكر يرقون أصواتهم خلفه حتى . . حتى . .  
حتى . .  
فلما طوال الليل ينتلون بين الفناء والرقص والذكر حتى ظهر ضوء

النهار . تتوقفوا ، فكوا عقال الجمال . ساروا في الطريق إلى فرطوش ، وهبتا  
بصيرى متصصة بالنجم . لقد رآه بصيرى منذ أربعة أيام يغيب كما رآه يولد  
فأدرك أن صديقه قد مات .

أفاق بصيرى على صوت متوثر يقول :  
— نستأذن يا بصيرى .

وقف بصيرى ليسلم على متوثر ويونس . سلم على عزيزة . أسك  
بيديا أخذ ينظر اليه ، وعمود يمن النظر في وجه بصيرى . عيون هذا  
الرجل عيون صقر لم يصفها الزمن . هزته حنان نظره لعزيزة وكأنه يعود  
بها الى زمن بعيد .

خرج متوثر ويونس وعزيزة . وجلس بصيرى وغاب ثانية فقد أعادته  
عزيزة إلى عطيها .

تذكر بصيرى فرحة الشيخ نور الدين وهو يعود الى القاهرة ولغته ليراه  
ثم عوده بصيرى ليجد نور الدين يعيش هادئا لم يشه إسان .

لقد أدرك بصيرى أن الشيطان قد قتل عطيها ليختبر الشيخ نور الدين .  
كان الاختبار صعبا . . أراد أن يجربه من حب يستحقه ليسيظ نجمه ،  
أعلنت الدموع تساقط من عيني بصيرى وعمود يراثة ثم ارتفع صوته  
بتشجيع عمود .  
— ه . . يا حوى .

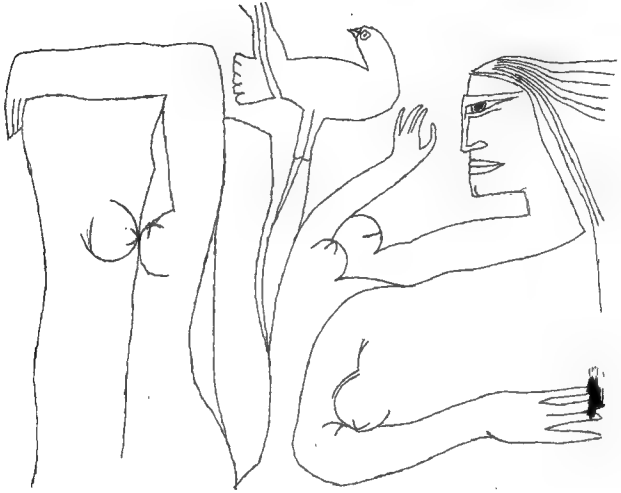
غادر عمود الحجره فهو يريد لبصيرى أن يعيش لحظة حزنه على صديقه  
بفرد .

كان الشيخ يوش يستم بوجهه ، وقد جلس الحاج حجاجي وأبو المجد  
ودياب على دكة واحدة ، حين وصل الى سمعهم صوت تشجيع بصيرى .  
جلس محمود بجوار عمه ويونس ولقد تحرك دياب يريد أن يذهب لبصيرى  
ليهلته ، أوقفه الحاج :

— سيبه وحده . . إيكيا ساعات يكون ضرورة .  
صاد دياب الى جلسته . تسبح أفكار محمود في بصيرى . . الحاج  
حجاجي . . الشيخ نور الدين . . شعر بوحدة . . لقد مات نور الدين . ما  
أكثر الناس الذين يعرفون نور الدين أما هو . . فأنه يتحول بالنسبة له إلى سر  
من الأسرار . غير أن هذا السر مات مع صاحبه ، اختفى إلى الأبد . تحول  
إلى خيال لا وجود له لن يعود . . لن يتكرر . . هذا صعب . شعر  
بالاختناق . . لقد عاش اثنين وعشرين عاما حتى كل عصره في ظلال رجل  
ينظر إليه مبهورا وهو يشعر بالعجز تجاهه . أيقظه الحاج حجاجي وهو يقول  
له :

.. محمود . . خيلها على الله . . سلمها له .  
هل قرأ أخوه أفكاره . . هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين  
يعرفه . . لا . . فنور الدين لن يتكرر .

تحرك من مكانه ومضى يسير في نفس الطريق الذي كان والده يقطعه  
نحو النيل حتى وصل إلى الجبانة القديمة وجد الحكومة قد وضمت حاجزا من  
السلك يمنع الناس من الدخول . . حاول أن يتخطى الحاجز . . وقف  
لحظة . . أخذ ينظر إلى اطلال الساحة ، فقد بذلت الحفريات بحثا عن  
المعبد وعن طريق الكنائس سميت أرضيتها بارضية المعبد . . انتابه رغبة  
في أن يتحطم الاطلال . . تخطى الحاجز السلكي . . وقف فوق الاطلال  
وجد بقايا حجارة صلبك الكنيسة القديمة . . هنا كنيسة قديمة  
تهدمت . . سار فوق الأحجار . . وجد بقايا تماثيل . . كان هنا جزء  
من معبد مصري قديم هدم هو أيضا . . معبد . . كنيسة . .



أول معول يضرب في جدران الساحة هو معول نور الدين ... لقد رماه  
بعينه كما رآه كل أهل الأقصر ... تجمع الناس أمام الساحة يوم هدمها  
سمعوا صوتا يصرخ :  
--- لا استطيع .

كان هذا صوت أحد العمال المكلفين بهدم الساحة ... توقف العمال  
لا يهرق أحدهم حل أن يضرب بمحوله الضريبة الأولى في الجندار . الخوف  
والرهبة تجمعهم ... تعال ضجيج الناس في الخارج ... أوتلع صوت بين

ساحة ... هدت جميعها ... اهتز عقله ... مصلحة الآثار ترمم للميد .  
ترى أم الأصيل ؟ فمن يرسم الكنيسة ؟ ومن يرسم الساحة ؟ ... اهتز  
قلبه ... وقف أمام وجه تثال ضخم ... أخذ يديه على أشعة الضوء  
المتعكس من مصابيح مثلثة إلى الحجاج ...  
الاله الفرعون في الساحة ... اهتز جسده لقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور  
الدين ... لقد كان هنا في المبداء كما كان في الساحة ولا يد أنه في  
الكنيسة ... كاهنا ... أنبا ... شيخا .

!ذكر أنه مات هنا من أجل الساحة ... تذكر ... فهو الآن لماذا كان

الضبيح أكبر الله أكبر ... تردد الكلمة ... يسمع نور الدين الضبيح فيجته نحو الساحة ليعرف ما حدث ... صعد درج الساحة ... وقف فوق سطحها ... نظر إلى الناس من على ... أدرك الآن أنها لحظة ... إنه يستطيع أن يبرأه السلطة ويمنع هدم الساحة ... أيا لحظة ... طيف الشيخ الطيب يتحرك نحوه ... نقل نظريه بين الطيف والناس ... منطلهم من الشيخ ... سيحاربون ... سبيل الساحة سيوتون من أجل الساحة ... أه ستعيد الساحة ... وضع يديه على وجهه ... صرخ ... خرجت كلمات مكتومة .

-- يا شيعي ... يا شيعي ... يا شيعي ... ألم يئن الأوان .. متى يأت الوقت نزل يديه من على وجهه ... استدأر ... انجحه نحو عامل من العمال اسك بالفأس وكأنه يريد أن يتصرها وهو يدعوه .

-- اللهم امنتمهم غيرا منها .

وأخذ يضرب في الجدار الضربة الأولى وكأنه يضرب في روحه .

ترك التمثال ليجد نفسه أمام جسد إله في تمومه وصفاء جسد نور الدين حين خرج من الليل . هناك كان نور الدين كما كان هنا . ترى أين هو الآن .

شعر بأن عليه أن يغادر الاطلاع سار تجاه السلك خطاه ... حول مشيته نحو طريق آخر حتى وصل إلى شاطره البئر . وجد حفرا في الشارع أدرك أن أبناء جليلها يساعد في الارتقاء فتفق جديده للسالكين ... فالحكومة قد منحت الاهل من بناء مساكن على النيل ... قصرت الشارع على الفتاتك السياحية ليجتمع القادمون بجبال البر والطبيعة المحيطة بأهله .

اقرب من الجزيرة ... لقد عاشت عمرا طويلا ترتوي من ماء النيل قد جلدوها إليه ... لا تفرقه لحظة ... هذا الفتدق الجندى تزدى لها فلن تتركها بلدية الاصر شائعة في مكاتبها ... لا يد أنهم قاطعوها ... كل شيء يضابق هذه الأيام . لا يبقى شيء على حاله ، نزل إلى الشط وقد أخذ الفيضان في الانحسار ، وبدأت مياه النيل تعود خفيفة إلى شكلها الصافي .

نسمات الحريف تهب بياها ... صوت فلاح يغنى من بعيد ... أسك محمود بأحد جلدور الجزيرة البارز من حالة الشط ... قال لنفسه لا اظن أحدا يستطيع أن يمتد لجذرك أيها الجزيرة ... تذكر أن هذا آخر عام للفيضان التالي سيوقع من الفيضان ... فالسد العالي سيهتي العام القادم ليحكم حركة هذا البئر العظيم ، ويعد من حرته التي لم يمسهما بشر منذ آلاف السنين .

تذكر الشيخ نور الدين ولم يحزن ... لقد مات في الوقت المناسب ... ترى ماذا كان يمكن أن يصنع لو رأى الجزيرة مقطوعة ورأى النيل بلا فيضان سجين قدرات الإنسان .

جلس على بقعة جافة على حالة البئر تأمل حركته ... رأى النجوم تلمع على صفحة الماء ... رفع عينيه إلى السماء ... ما زال النجم ذو الذئب غالبا ... يبدو انه اغتنى إلى الأبد ... فلا يد أن النجوم قوت تماما كما مات الشيخ نور الدين ... رأى السماء على حالها تنجم وتتصو أو نجم يزيد لا شيء يتغير ... أحس بارتعاش ... جلس على الأرض ... تذكر ثوبه والده من خضراء المدن تبتت صورة الهام متصور شولا في ذمته ... وجهها مشوها كريبا ... فزع ... خالف ... وقف ... شعر بالفراغ الأسود يقتحمه ... أحس بالحاجة لنور الدين يستمد منه القوة ... صرخ

— يا نور الدين .. يا نور الدين .

لم يسمع وحدا ... جوابه الصدى ، فنور الدين مات ولن يعود وعليه أن يواجه مصيره بفرجه . ألقى بجسده على الشط سمع صوت ربابه يصدر من فرح بالسط القرى وصوت التادى عثمان الراوى الشمسي يرن في أذنه بفنائه عن الخلاية :

يا مشتاق ع النبي صلى  
يا قلب صلى على النبي المكتسب  
الى سراله جبرائيل في ليلة رجب  
أبدي اكلكم على ملوك العرب  
بفن تمتروا العقول التمام  
أمة نبينا المصطفى عليه السلام  
تتكلم عن أبو زيد الهلالي  
أبو شاش ع القرن ما لي  
يا ركاب شقيق القيد  
ربيع التماس في السنين لمحال  
أبو البركات وعمه الحضر حداة  
شيخ مشايخ العرب أمير الرجال

تحرك مع صوت التادى ومع أبو زيد الهلالي سلامة .. سأل نفسه أكان يستطيع أبو زيد الهلالي أن يكون ذلك البطل العظيم لو عاش الآن ؟ مستحيل .. لن يستطيع .. فالساحة هدت .. والجزيرة ستطعم .. والبئر سيتوقع من الفيضان .

أخذ يحرك نظريه في السماء . يبحث عن النجم ذو الذئب . رآه ... وقف آمن النظر فيه .. إنه يختلف عن صورته الأولى . إنه يبدو صغيرا وكأنه في حالة ميلاد ، بعيد عن مجموعته ... بينه وبينها مسافة كبيرة لكنه موجود .

نقل نظريه بين السماء وبين الأرض ، بين النجم والجزيرة . إنه لا يفهم .. ويقهم .

رمى بجسده ثانية على الشط . عاد صوت الربابه ثانية إلى أذنه . سمع صوت الشاعر يرتفع .

— صلوا ع النبي .. طب وزيدوا النبي صلاة .. احنا كل يوم بنجب في سيرة أبو زيد ويتقولوا يعني فيه سيرة أبو زيد فيه ناس كثير منصوره إن احنا بنحكي حاجة ملهش أصل وأبو زيد مكاشي ليه وجود .. لا أبو زيد كان موجود ..

عاد الشاعر إلى ربابته .

تفتلت نظرة محمود إلى النجم .. إلى البئر .. إلى الجزيرة .. شعر بأن أبو زيد الهلالي سلامة لم يمت .. ونور الدين لم يمت .. ولم يزد البئر أحد .. والجزيرة لن تجوت شتي جلدورها في البئر قوية لتلد اشجارا لغري ، ربما ليس في هذا المكان ولكن في مكان آخر . ضاع الحوف من نفسه . اختفت الوحلة ، فلن تؤذي الفولة خضراء المدن . وأخذ يتأمل ماء النيل . أراد أن ينزل الماء ، خلغ ملابسه ، نظر إلى جلد الجزيرة . نزل الماء ، شعر برغبة أن يلمس القاع ، ويمسك الجلدور .

وصلوا ع النبي

أحمد شمس الدين



## أضواء ٧٧

### شمس الدين موسى

وما من جملة أو صحيفة يفتحها المرء - رجعية كانت أو تقدمية - إلا وتجد فيها السلاح مشهوراً على من سموه شعر : السبعينات بأكثر مما يشهر في وجه أعداء الوطن وأعداء الشعب ، وأعداء التقدم ! - وهو ما يوجب علينا التصديق الجاد - في المرحلة القادمة - لهذه الهجمة المفرضة .

ونجا نجاؤنا عن نبل مقصد والمحرر في توجيهه بتلك الكلمات إلا أننا نجد المبالغة الشديدة تنضح من كل عبارة قالها ، فلفظ صور النفسية ، كما لو كان هؤلاء الشعراء قد أصبحوا ضحايا مؤامرة كبيرة أطرافها الصحف التقدمية والرجعية ، بل أنه جسد هؤلاء الشعراء في موضوع أعداء الوطن . . . . . واني اختلف معه تماماً في استخدام مثل هذه الكلمات التاريخية ، في مواجهة هي في الأصل تعتبر مواجهة أدبية ، بين الشعراء والتقاد ، أو بين شعراء معينين ، وشعراء آخرين . . . . .

وجدير بالملاحظة أن عدد إضاءة ٧٧ الأخير ، كان تحفيماً بالإبداع الشعري احتفاءً خاصاً ، فلم تخرج صفحات إضاءة في تحريها عن نشر القصائد الشعرية ، أو الدراسات الخاصة بالشعر ، فلفظ نشرت بالمعدن قصائد لكل من حسن ، طلب ، ومحمود نسيم ، وماجد يوسف ، وأحمد ريان ، ومحمد خالاف ، ويوفد هوز ، وزيادات لأحمد ريان وجمال القصاص ، ومحمد خالاف ، بالإضافة إلى ما قدمه الفنان «عمر جهان» من قراءة بصرية للوحات الشاعر الشاب الراحل علي قنديل ، إذ عمل الفنان خلال كل لوحة قدمها أن تحمل رؤيته لقصائد علي قنديل ، الذي احتفى به كتاب إضاءة وقدموا دراسة عن أشعاره كتبها وحلي سالم بعنوان «كائنات علي قنديل الطامعة» يمحاول فيها الشاعر أن يقدم قراءة مسموعة لقصائد علي قنديل عرفاً بمحبته الفذة التي اغتطفها الموت ، ولا فرو إن هو فعلى ، بل إنه يجيب حلي سالم ذلك الوفاء الذي يجب أن تنسم به حيالنا الأدبية والشعرية . . . . .

وفي النهاية - فلرنا ننظر إلى مجلة إضاءة ٧٧ باعتبارها من أهم المجلات الأدبية غير النورية ، التي يمحاول القارئون عليها أن يخرجوا بها لكي تحال حديم مواهبهم وممانتهم الحقيقية أثناء رحلتهم الأدبية . . . . . بل وإتينا نضعها أمام أصحاب المجلات غير النورية في كل مكان لكي تكون أكثر نجاً جيداً يجب أن يكون في مكانه اللائق .

صدر منذ أيام قليلة العدد الأخير من مجلة إضاءة ٧٧ ، وهي من أولى المجلات غير النورية ، التي يطبق عليها صفة مجلات الماستر ، وإضاءة ٧٧ مثل صفحة مضيئة للأجيال الشعرية الجديدة ، فتمثل على صفحاتها إنتاج أكثر أجيال الشعر طموحاً ، عن نشر أعمالهم وإنتاجهم الشعري ، ومثلوا بحق آخر موجات الشعر الحديث ، وكثيراً ما طالعنا على صفحاتها قصائد لشعراء أمثال حلي سالم ، وأحمد ريان ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن طلب . . . وغيرهم من الشعراء .

والمدد الجديد من مجلة إضاءة ٧٧ ، يتواصل مع القاري ، عبر أعمار هامة للشاعر سيد حجاب ، الذي ظن البعض أنه توقف عن كتابة القصيدة العامة ، لكن ما نحن لنظي به ، كما التقينا به من قبل على صفحات وعظيمة في قصيدته بعنوان زمان الغربة والأحزان التي يقول فيها :

غنائية ١

يا وردة يكرية في أواخر طريقي  
العية منا ولينا ولأف زماننا  
امس الزمان الجالح ح يبل دقي  
وامس يسيل النيل وتضحك غيطانا

ويقول في البكائية ٣

إهرب لا ييجي المذ ويفطيك  
ودكرات المين تطويك  
المنع سال .. ويحي .. حتى  
اهرب لا ييجي الجزر ويساويك  
بالفرى وسط العاصف المخور  
فتحت مقمق قلبي للبحر  
وهربت زى القاتل المدهور  
المكر بات أعداء محارطين  
وأنا في الطاحونة يدور  
صرخت كما وشن القاتل المسور  
وتفطمتني حتى  
م البعد لآح التور ضعيف مبدور  
كأنه ورد أصفر في عمة صبور  
كأنه حطرن صديق مستور .

ولعل القاري يطالع في قصيدة «سيد حجاب» ذلك الاحساس الذي يميز به «سيد حجاب» ضمن شعراء العامة ، فالشاعر لديه وهالة خاصة في اختياره لعبائره أو كلماته وتعبيراته الشعرية ، التي تجسد الكثير من اللسان ، فالذكرات في عقل الشاعر أعداء يحيطون به من كل جانب ، بيتاً هو مربوط بأريطة قوية إلى تلك الذكرات أو إلى الحياة التي يراها مثل الطاحونة ، فالصورة التي استولدها الشاعر نابعة من البيئة التي عاش فيها الشاعر أثناء طفولته . . . . . بل إن الشاعر «سيد حجاب» - بحساسية خاصة في استعاراته ، فتجد النور في القصيدة «مبدور كالحب» التي يديره القارئون أمام طيورهم بل إتينا نجد أن الأساق التي يضع فيها الشاعر كلماته أنشاق شعرية مستحدثة وشديدة التميز ، في القصيدة العامة المصرية .

وعكنا متقنة ما جاء في كلمات المحرر عند تصديره لإضاءة ٧٧ مدافعاً عما أسمه بشعراء السبعينات ، تلك التسمية التي كان يجب على محرر إضاءة أن يتجاوزها وهو - الشعر من أسر التسميات أصلاً - ونقول كما قلنا في كل وقت أن الشعراء المصريين التميزين لا يمكن أن نضعهم تحت تلك التناوين : السبعينات ، والثمانينات ، وهي تسميات - كما أظن - ليست نقدية ، إنها تسميات مجازية ، لأن من الممكن أن الهام التي أضطلع بها جيل معين ، مثل جيل الخمسينات ، أو جيل القصيدة الحديثة - لا يمكن أن تنتهي عند انتهاء الخمسينات ، بل إنها شملت الستينات ، والسبعينات ، وأظن أنها لم تقف عند حدود الستينات أو السبعينات أو الثمانينات . . . . . أما ما جاء في قول المحرر :

## المثقفون والسياسة

### د. سلوى سليم

وفي كل من أمريكا اللاتينية، والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا وأفريقيا السوداء يلاحظ أن الفضايل العسكرية، وليس المثقفين هم الذين يتأرون نظم أوطانهم فيما بعد مرحلة الاستعمار، أما بالنسبة للمثقفين فإنهم يميزون أنفسهم باعتبارهم قادة للحركات القومية والحركات الاشتراكية في العالم الثامن، ومن المؤكد أن هؤلاء المثقفين درجة متميزة بعد مرحلة الاستقلال، وقد أشارت الدراسات الحديثة التي أجريت على مائة وخمسة عشر رئيساً في خمس وأربعين دولة من دول أفريقيا السوداء وجنوب شرق آسيا وهم الرؤساء الذين تولوا مناصبهم ما بين عامي ١٩٥٨ - ١٩٧٣، أشارت إلى هذا التحول بصورة واضحة.

وحقيقة الأمر أن مثقفي الدول النامية يتخلقون خلال الصراع مع القوى العسكرية، فقد لاحظ أحد الدارسين لمثقفى أمريكا اللاتينية أن هيمنة العسكريين كانت تعني الاعتداء الكلي لبعض المثقفين، وذلك من خلال ممارسة الضغوط على أنشطتهم، والمثقفون يعتبرون بالنسبة للعسكريين تجسيدا للشر السياسي.

وقد لاحظ دارس آخر للمثقفين في العالم العربي نفس الملاحظات حين ذهب إلى أن التوتر الكيفي بين الجماعيتين (العسكريين والمثقفين) في الثلاثينات والأربعينات، قد حفر المثقفين إلى الكفاح لتحقيق للاستقلال فقد كان كثيرا منهم على درجة عالية من النشاط داخل الأحزاب السياسية والبرلمان، ولكن هؤلاء المثقفين سرعان ما يجرون هذه الأنشطة بمجرد قيام العسكريين بالثورات.

ولكن من هم المثقفون؟

إنهم هؤلاء الأشخاص الذين يمكن أن ننظر إليهم - مهتبا - باعتبارهم تلك الفئة المستغرقة في انتاج الأفكار. وقد حاول شيلز أن يقتضى الرغوة المثقفين في المجتمع الغربي فقال: «وقد قارب القرن التاسع عشر على المقيب في الوقت الذي حاول فيه المعلمون جعل الموضوعات الثقافية موضوعا للاستهلاك، وذلك بظهور للشروعات، أو بظهور هؤلاء المثقفين الذين عملوا بناء على عسولة تدفع لهم من أصحاب الشروعات، وقد ساعد التطور الحديث أحوال المثقف متجا هذه النوعية من الموضوعات الثقافية، ساعد على أن يجعل هذا المثقف أيضا يدخل في إطار التنظيمات المحلة كاستديوهات السينما والإذاعة أو شبكات التلفزيون، أما العصر الراهن فلقد شاهد اتجاهها ساد، بجماعات العالم الحر منها والشملى. . . ولقد تبلور هذا الاتجاه خلال تكتل المثقفين والمهاجرين مؤسسات منظمة، ولعل هذا التكتل أو تلك الاتحاد يمثل تمديدا في الاتجاه نحو زيادة نصيب المثقفين من الاستقلال تنظيميا، وهو الاستقلال الذي أصبحت له قاعدة من خلال تطور نظم الطباعة».

ولكن هل المثقفون طبقه؟ وابن يقع المثقف على سلم البناء الاجتماعي؟ وهل يقوم المثقف الحديث بتطوير أفكاره السياسية بصورة مستقلة نسبيا عن وضعه

يعتبر كتاب المثقفون والسياسة من الكتب الهامة التي يمكن إضافتها إلى مكتبة الفكر السياسي المصري ليس لأنه يقدم قضايا وأفكار، ويتوصل إلى حلول لها ولكن لأنه يثير الكثير من الأفكار، ويعرض، ويحلل وجهات النظر حولها، ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير.

والسؤال الرئيسي الذي يطرحه الكتاب: ما هو الموقع الذي يحتله المثقفون في المجتمع؟ وما هي العلاقة القائمة بين مواقفهم التي يشغلونها في المجتمع ورؤاهم السياسية وما هي المداخل التاريخية التي تكشف عن كثير من هذه القضايا؟ وهل من الصواب القول: أن الحركات القومية والاشتراكية والشيوعية في الدول النامية تنقسم بما يسمى بالتفسيرات غير المستوربة المنيعة التي يقرم بها المثقفون، كما أن النظم التي تنشأ من خلال هذا الأسلوب هي في حقيقة الأمر نظم غير ديمقراطية في كل مظاهرها، وهذه النظم تحكمها عادة الطبقات الحاكمة الاستبدادية المظفة.

وإذا أخذنا الأمثال السوفيتي مثالا لذلك مستجد المثقفين قد سيطروا على المراكز العليا بغرب الشيوعي السوفيتي، وإذا رجعنا إلى الوراء ميظطع لنا أن النسبة المئوية للمثقفين في الحركة الثورية السوفيتية برجه عام وفي الحزب الشيوعي برجه خماسي تتزايد بشكل ملحوظ، حتى إذا أخذنا في الحسبان الشبكة العريضة، وندرس القسم القيادية فقط، وهكذا فإن ٥١٪ من عينة مقادها ٧٢٤ من القيادات الشيوعية الشيوعية في الملف الأول من الحكم السوفيتي، و٢٣٪ من عينة أخرى مماثلة من ١٥٨ قائدا كانوا من قوى التعليم الجامعي.

ولكن متى يكون المثقفون مثقفين أو يساريين؟ إن المثقفين الذين يحملون في ظل كل شعور بالإن، ويحتلون أوضاعا وظروف ذات مسؤولية متساوية مع الحماط التعليم الذي حصلوا عليه ومستويات هذا التعليم، الأمر الذي يجعلهم أحرارا في أن يفكر وأن يعملوا وفقا لأرادهم. . . هؤلاء المثقفون يكونون ميالين إلى الاحتدال. . . ولكن عندما لا يمتح المثقفون الأوضاع الوظيفية المشرولة والأمنة التي تتناسب ومستوى تدريهم، وعندها تنقد حريتهم في التعبير والحيث فاهم يكونون ميالين إلى اليسار، أو التطرف السياسي.



الاجتماعي ؟ أو هل الواقع الاجتماعي للموقف يجدد الطابع الخاص لآفكاره السياسية ؟

إن المثقفين في المجتمعات الصناعية المتقدمة لا يمكن بصورة آلية أن يكون لهم مكان في الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة ، ولا حتى معقوا الدول النامية يتكلمهم أن يشكلوا طبقات حاكمة ، وهذا يؤكد صحة استنتاج دناهم : من أن المثقف الحديث هو نسيب شخص بلا طبقة .. وقد استنتج جبراشي : أن البناءات الاجتماعية هي حالة قائمة من التناقض التام ويتطلب المثقفون عبر هذه البناءات ، وأكثر من ذلك ، فإن بعض المثقفين يرتبطون بمختلف الجماعات الاجتماعية بدرجات مختلفة ، وتمتد الأفكار السياسية للمثقفين لتتجاوز هذه الارتباطات ، وإن الطريق الذي تأسس من خلاله هذه الارتباطات تأثيرها لا يمكن التعرف عليه بسهولة .

ويقول دافيد كوت موجه اليسار الأوروبي أن مهمة المثقف تتحد في محاولة طمس الفروق الطبقية ، ومن ثم يصبح أسلوب حياته متفوقا بصفة ما في الطبقة المتوسطة ، أو السلوك الخاص بالانتماء ، أو الولاء السياسي اقتناعا ذاتيا أو اعتباطيا أو انهماجا نفسيا .

ويقول إيفيري : ليس هناك حتمية ليلية للأفكار ، وهذا الاختيار هو تجسيد للحريصة الاجتماعية للمثقف .. والمثقف ربما يعطي صوتا للصورة السائدة من لا جذرية المثقف فعلا من حريز أو السياسية من الضغوط الاجتماعية .

كل هؤلاء أجمعوا على أن المثقفين ليسوا طبقة .. ولكن المؤلف يختلف مع ما فهم وجبراشي من ذلك فيقول أن المثقفين ليسوا أشخاصا بلا جذور ولا طبقة .. ثم هو يعترف بلحومهم الديمقراطية فيقول : إن داخل أي تنظيم سياسي تظهر النزعة الديمقراطية بواسطة منطق هذا التنظيم ، ويختلف درجتي هذه النزعة الديمقراطية باختلاف الحجم النسبي للتنظيم السياسي ومستواه ، فضلا عن مدى الاقتراب من مصادر الجماعات الأخرى ، والنزعة الديمقراطية ودرجتها تختلف أيضا باختلاف الحجم النسبي للمثقفين ومستوى تنظيمهم الاجتماعي .

إن تسمية مثل البداية أن كتاب « المثقفون والسياسة » يثير آراء وأفكارا متعددة ويظهر وجهات النظر حولها ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير . ولعل هذا ما دفع الدكتور حافظ فؤاد وهو يترجم هذا الكتاب الذي أثار حساسية إلى أن يتجاوز دواء كثر من تقليدي فيعرض علينا في تقديمه للكتاب مشروعا للتعريف بالمثقف المعاصر ، وكيفية انتشاله من أزمت الرهانة ولن نكون متجاوزين أيضا إذا قلنا أنه مشروح جدير بالدراسة ، وخاصة أن الدكتور حافظ فؤاد قد نال أننا نستطيع حكم الطبقة أو الطبقات ، لأنه ينظر على قدر من الأوتوقراطية والتسلط والاحتكار ، لأنه يتناول مع دعوات إلى الليبرالية تقدمية أو راديكالية معتدلة ، وكلتاها ترفض حكم الطبقة لأنه يتعارض مع مبدأ تعدد الأحزاب الذي يؤمن به كمشكلة وديدا .

## عزيزي المشاهد .. أقبل التليفزيون

### سميحة غالب

عزيزي المشاهد ... أريد أن أطرح عليك بعض الأسئلة على طريقة ما يجري أحيانا على صفحات المجلات والمجلات تحت عنوان « حول أن تعرف حل تفك » ، عليك أن تتعامل مع هذه المقالة بنفس الطريقة التي تعاملت بها مع مثيلاتها التي أشرفت إليها ، جدا أو هذا كما يروق لك .

١ - هل أنت من الأشخاص الذين يريدون أو يفضلون لوئنا مينا أو نوعا مينا من البرامج التليفزيونية وترفضي أن يكون آخر ، لا تيلي ذلك أو تتوكل الشخص ولا تكثر بأراء الآخرين مهما كان موقعهم من موقعك ؟

٢ - هل أنت من الأشخاص الذين يتعاملون مع برامج التليفزيون من منطلق التعريف عليها جميعا ثم بعد ذلك تكون رأيك وتضع أروايت لشخصية هذه البرامج ثم تعرض بعضها لأما لا تفضل أي نوع من الاهتمام بذلك أو لأنها رديئة ؟

٣ - هل أنت من الأشخاص الذين يتشغلون بأعمالهم معظم اليوم وعطمتهم عليك البري مجمل لا تجد الوقت الكافي الذي يسمح لك بالتقرب من جهاز التليفزيون ، وإن حدث هذا القرب فيكون في أوقات السهرات لشعاع بعضها في ليلي الأرق ويسبب الأرق قنط ؟

٤ - أم أنك عزيزي المشاهد من الأشخاص الذين يسمون أولا بمعرفة رأي الناقد التليفزيون حول البرامج ؟ لأنك تعتقد أن هذا الرأي يفتح أمامك أفقا جديدا ، ويصليك إلى الرؤية الصحيحة والتقييم السليم لهذه البرامج ؟ وذلك من منطلق إيمانك بأن رأي الشخصيين هو الرأي العلمي السليم ، والذي يستطيع أن يميز الثمن من الضمن ، ويملك فهم يساعدك على تقييم وفك فلا تضعه أمام برنامج يرفضه ناقد مجهول أن يتم برنامج يفضله الناقد تأكيذا منك وتأييدا لوجهة النظر العلمية وهي الجديرة بالتقدير ؟

عزيزي المشاهد ..

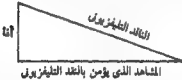
إذا كنت من النوع الأول فالت إنسان عمل لا تريد أن تضع وقتك ، فما لا يغنيك ممتعة أو متعة شخصية .

وإذا كنت من النوع الثالث فالت تسم بصفة المروية وهؤلاء الأصحاب لم قبل لك فالت أنت شخص تمتع بوقت فراغ كافي يساعدك على المشاهدة والاختيار

وترتيب الأولوية والرفض .

وإذا كنت عزيزي المشاهد من النوع الثالث فالت بالنسبة لهذا الزمان شخص مثالي يندر وجوده ، حتى لو كانت هذه المثالية مفروضة عليك نتيجة لظروف حالك ، عليك أن تحمد الله سبحانه وبما لك واسترحت وأرحت .

لما إذا كنت يصليكي من النوع الأخير ... فالت لشري ومشكلي وسبب بلون وشكالي ، أنت يا صديقي اللود تمثل لدى قاعة المثلث الذي هو ساحة رسائي التي جعلني أحلق رقبتي في الشقة بل إلى علقت رقبتي في حشر مشاك حتى إذا نجوت من واحدة أو حتى من تسع فلن أخرج من العاشرة ، ... المهم الآن هو أن تتعامل أنتعرف على شكل هذا المثلث والمئين في الرسم التالي :-



هذا المثلث أنت فيه عزيزي المشاهد المشاهد الأساسية ، والمثلث التليفزيوني هو الضلع الثاني ، الذي يمتد على أساس مقدار الزاوية ، التي تتحدد بينك وبينه ، وأما الضلع الثالث الذي يعرف طوله ومقدار زاويته بناء على معرفة طول الضلع الثاني ومقدار الزاوية المتحصرة ما بين القاعدتين والضلع الثاني ... هذه الزاوية الأخيرة ، هي التي يجب معرفة مقدارها أولا فهي التي تستعد الملائكة المكونة لشكل المثلث ومساحته ، وهذه الملائكة التي تربط الأخلاق الثلاثة .

وبما أننا قد تعرفنا على القاعدتين من خلال ما طرحته في البداية ، يمكننا تعرفنا على الزاوية الرئيسية ما بين القاعدتين والضلع الثالث فينبغي علينا التعرف على طول الضلع الثاني والذي يسمح لنا بالتعرف على شكل المثلث كاملا .

والسؤال ما هو طول الضلع الثالث الذي اخترته أنت عزيزي المشاهد ليهديك إلى طرق ثالث الأخلاق ؟

وهنا تربط الفرس كما يقولون !!

كيف يمكن لك عزيزي المشاهد أن تحدد طول الضلع الثالث ؟ ما هي القاعدتين التي ستجيبا لاختيار أنسب الأطوال لهذا الضلع المهم ؟ أنا أكافأك سراً ، إذا قلت إنني في الآونة الأخيرة أصبحت أصابحت أصابحت كثيراً ضلعا أشجع نفسي في مكانك ، وأحاول أن أقرأ بحرص كل كلمة نقد ، لأن هدفي هو التعرف على مقدار الزاوية الرئيسية في المثلث ، ثم معرفة طول الضلع الثالث المهم والذي يسجد المساحة الحقيقية للمثلث .

لذلك هل تسمح لي عزيزي المشاهد بأن يكون موضوع الحلقة القادمة هو « الضلع الثالث للمثلث ؟ » وكما وعدت ، وبما وعدت كلانا خليف طبعهم ، والشكر يره ويبدد .

# حكاية من الصعيد نفي بنى سويف

## أمر سلامة

الحرف هو التيمة الرئيسية التي تعالجها مسرحية حكاية من الصعيد تأليف خالد حمزة ، وقد اتخذ المؤلف مادته من البيئة الصعيدية مزاجها المتميز من لغة خاصة وحدة في السلوك والانفعال يتميز به شخصوها ولذلك جاء عمله متلوناً بجو هذه البيئة التي شكلت عليها والذي يذكرنا بذلك البحر القريد الذي خلقه الكاتب المسرحي الكبير الفريد فرج في مسرحيته الشهيرة الفخ .

وقد فازت حكاية من الصعيد بجائزة مهرجان المسرح الاقليمي الرابع عشر عن النص المسرحي عندما قدمتها لأول مرة فرقة أصوان المسرحية ثم توالى تقديمها بعد ذلك عدة مرات على مسارح الثقافة الجماهيرية لتقدمها أخيراً فرقة بنى سويف وهي إحدى الفرق القوية الرائدة في المسرح الاقليمي .

ويصمد المؤلف قيمته من خلال صراع حول الحياة والأرض بين عائلات قرية صعيدية حيث يسود السجاجة وكبيرهم ابراهيم السجاجة بقوة السلاح على

الكثرة الغالبة لباقي العائلات من ندانويه وجنوايه ودواووش ، وحيث يلقى جاسم ابن الدندناوويه صهره عندما يخرج مدافعاً عن أرضه التي ركبها السجاجة فال منته ليشرك لورثته و الجلد والزوجة خديجة وابنها محمد تركه فقيلة و فهم مؤزهون بين الرغبة في الثأر له واسترداد الأرض وهي الرغبة التي يحفزها الجلد والدندناوى الكبير ، وبين الاستسلام والتولى إلى الأمان وهو ما تحفز به الزوجة الأمثلة وبين التردد بين هذا المطلب وذلك وهو ما تتمسك به نفس الابن ( محمد ) .

من خلال كل ذلك يتشكل الموقف في مسرحية حكاية من الصعيد ، ويتحدد الصراع على المستوى الخارجى بين ابراهيم السجاجة والواتق من المستوى الداخلى والتسلط بالقوة الغاشمة وسدحها وبين الجلد ( الدندناوى ) والواتق من إمكانية هزيمة القوة معها كانت غشومتها بالتآلف الكثرة الغالبة من الناس وتوحدتهم ، ثم على المستوى الداخلى من ذات الابن بين القوى التي تبس له الوصول إلى الأمان عن طريق الخضوع وتلك التي تبس له الوصول إلى ذات الجلد من طريق مواجهة المخاطر .

ويتصاعد المؤلف بهذا الموقف عندما يربط الحب بين

محمد وضحية أخرى من ضحايا السجاجة هي وبياضه و الجناينه ابنته ( زكى ) الذى استولى السجاجة أيضاً على أرضه غضباً .. فبياضه التي كانت من قبل موضع إعجاب خلف ابن ابراهيم السجاجة التي رفضت لتعمل عملياً بجوهرها عن تلك القوة الغاشمة لتنتقل إلى السجاجة وكبيرهم ابراهيم السجاجة الذى أصبح يتناسل ابنه خلف الاعجاب ببياضه بعد أن صمم على أن يتخذها له زوجاً فيطلبها في نفس الوقت الذى تقدم فيه محمد ليطلبها .

وهنا يلجأ المؤلف إلى حيلة ماهرة ليزيد من حدة الصراع في روايته وحيث الكوميديا تعمل على مضاعفة احساسنا بما هو مأساوى عندما نجبرنا على طريقة الرواية الشخص على قبل أنه لم بين محمد وبين عملة القرية الذى ذهب محمد للاقائه عندما أرسل الممثلة من يطلب بياضه إلى دار السجاجة . فمن طريق الشخص داخل التشخيص يبرئ أحد أبناء القرية في لة الفرع ليصور لنا محمد كقارس شهيد وقد ذهب ليحضر سلاحه في وجه العمدة ، ويقول له وهاووزن في أبه يا محسنة الكلب .. ولكن الموقف سرعان ما يبلغ ذروته السخايرة بمسألة الاين عندما يدخل ابراهيم السجاجة بنفسه ليحبط هذه الأقاويل الباطلة التي أصبح أهل القرية يتداولها داخل بيوتهم ، ذلك أن الابن ( محمد ) لم يذهب إلى العمدة لشأراً سلاحاً إنما راكم مترجماً أن يعاقبه في الصلح بينه وبين السجاجة بأن يوقع الابن تنازلاً عن حصة الأرض التي قبل أبوه جاسم في سبيلها نظراً إلى عجز السجاجة سبيل بياضه .. وهنا يبلو المؤلف مسووع روايته في تلك الكلمات الصادقة الموجزة التي يترجم بها الجلد إلى الابن الذي اسقط في يده وراجع لمجيش أرض أبوك بياضه .. له سه صغار ما تملشش ، من جالك عشان تاخذ جمع تسب حجير ، من جالك الحجير تاخذ بالرجاوات في بيوت الناس الظالين ، الحجير تاخذ غصب بالجو ، غصب الناس الكثيرة ، وجسو السلاح في اليد المفية .

واضطلاع امر الابن وانتهامه الخزي دون ما رد فعل متوقع منه تجاه نكد السجاجة سوى التلويح الأجوف بقتله ينس الرواية درامياً في تقديمه .. ولكن المؤلف كما اعتقد أراد أن يتجاوز ليبلغ جمهوره رسالة ( مهد لها بالفعل ، يحفزها ربما نحو العمل الثوري ضد الناس الظالين ) .. إذ تتوالى الأحداث فليسا بأمر يقتل الابن .. وبياضه يدخل عليها خلف ليعلمها حرمة على أبوه السجاجة كبير .. بيتا يتجمع أهل القرية وهم يعملون جنة الابن وعلى رأسهم الجلد ليواجه السجاجة الذى أحاط به حراسه بقوله و اليوم صارت بينك وبين الناس حركة كبيرة ، حركة حاضرة منصوبة ، ومها يطول ساينيك ليئا ماشيين وأستا هنا جادين جاتينك جاتين والحكومة ع تجبش على مين لا حل مين والجاتين ع يحكم على مين .

وتتميز رواية خالد حمزة – فضلاً عن توفر عنصر الصراع الدرامي المتصاعد بوضوح الثارة بتلوونها – بقدرة المؤلف على الرسم المتقن لشخصياته وهو هنا





موتاج ( في نفس الزمان والمكان ) ليقطع ما بين حوار الشخصيات المتحشدة والتي انقضت الى تناثرات في لحظة متحفة من الكشاف وليرصعدها بالمشهد الى ذروة عمومه تشهد له بالإبداع لولا بعض الإثارة . كذئاب اعتم للخرج اعتسما ملحوظا بآداء فريق الممثلين وهم بلا شك فريق متميز من مثل المسرح الإقليمي وإن كان يصيهم دائما الجنوح أحيانا الى القارس حتى ليوشك المرء أن يقول أن رواية مأسره كحكاية من الصعيد ما كانت لتلائهم . إلا أنه وإن كانت قد حدثت بعض المبالغات الهزلية في بعض المشاهد خاصة من جانب جلال أبو سيف ( المجلس ) ومجدى الحليل والشيخ عاشور مما أدخل بيقاعها . . إلا أن الالتزام كان في جانب أغلب فريق الممثلين خاصة في مشاهد القدره من الحدث .

وقد تمزق من الفريق على وجهه خاص فتعبد عبيد الوباء في دوره ( زكي ) لمستطاع أن يمسد انكسار هذه الشخصية وتترجمها على ذاتها وتجزئها لولا أنه لم يخالقه التوفيق في نطق اللهجة الصعيدية التي كانت تحتاج الى تدريب حتى بالنسبة لفريق مثل بني سويف يكاد أن يحسب جغرافيا ضمن نطاق الصعيد وينسحب عدم التوفيق في ذلك الأمر بدرجات متفاوتة على كافة أعضاء الفريق . أما كامل عبد العزيز في دور الجسد ففرغم أنه كان يمثل شخصية نفوذه سا إلى حد كبير فقد استطاع بإداءه على وجه خاص ويصفر النظر عن التكايف ( كما ) يمسد أن شخصية هذا العجوز العنيد الكائن في حد مقبول من التوفيق وهو الأسر الذي اعتقد أن الملمة الشابة إيمان عبد الحليم رغم حضورها الدمشقي لم تستطع أن تلبسه . وبالنسبة لبطله الصرقي الأعرخي ثناء حسين فقد أدت دروه باجتهاد كبير في دور يياضه وإن كان المخرج قد آثر باداعها وبطليته دور هذه الشخصية في الحدث بأصراره على أن يداها وبطليته تزدري ملاس قاعة وهي في موقع المروس . أما ماهر محمد أحمد فإنه يحن كان عملاقا في أدائه دور إبراهيم المسجا حتى عندما كان ينبغي للقراس فإنه كان يستغل لغزل ليس عبقا وإنما ليقوي بعدا الى الشخصية . إنما عبد القوي سيد في دور محمد فقد بذل جهد طائفة ليسر شخصية كان يعوزها أصلا الكتابة الجيدة . كذلك أدى باقي أعضاء الفريق جهدا يستحق التقدير : عبد النعم يونس ( حسن ) ، كريمة علي ( كريمة ) ، ملاك فريد ( فاطم ) ، فؤاد حسانين ( قرباني ) ، محمد الوتار وعثمان ، محمد حليس ( متولي ) وأسامة محمد ( اسماعيل ) .

وبهذا فإنه عرض حكاية من الصعيد بضيف وصيداً جليداً للفرقة في بني سويف التي اعتقد أن أعضائها أصبحوا يقفون على كامل مستوى عمل مستوى صال من الاحتراف . . لا يقلون في ذلك عن أي من فرق العاصمة المحترفة ومع ذلك فإنه ما يزال يظهر إليهم وبينما يبذل الأمر كذلك لوقت طويل على مثلهم هراهم لاسهم في ذلك شأن باقي عشق فرق المسرح الإقليمي . . وذلك حقاً وأجداً من المظاهر التي تدعو لالاف في مسرحنا المصري المعاصر .

من الأمور التي أيدلت بالإفراح العام المحدث . كذلك فإذنا لا نستطيع أن نتصور في بيئة مصرية فضلا عن أن تكون صعيدية أن يتجه اهتمام اسره عقب قتل عائلها غيلة في امور بهجة مثل الزواج كما حدث في مسرحية حكاية من الصعيد . . وتلك الخافض وإن كانت تقل من القيمة الفنية للرواية . . إلا أن ما يرفع قيمتها مرة أخرى في اعتدلى - دون مبالغة - رجا إلى حد الشعر ذلك الحوار الخاص المركز الشديد الاقتصاد الذي يجره في انشباطه شبه بالتوفيق الموسيقي .

المخرج الرواية على مسرح قصر ثقافة بني سويف إيمان العصري وهو من المخرجين الكفاءه بمسرح الثقافة الجماهيرية ، من خلال رؤية تشكيلية بارعة صممها على عاشور قسمت خشبة المسرح الى مستويين : في المقدمة حيث بيت جاسم ثم الخلفية حيث بيت إبراهيم المسجا وفصل ما بين المستويين مشاة من جدران ترمي كأنها من جهانبث ويظهر الكرسي القائم خلفها ككرسي العرش موحيا بذلك كأننا بإزاء منارة لصوص تسلط كالكليس الجالم على بيوت الناس البسطاء في المقدمة . ومن خلال الممثل فتحي عبد الوهاب وعبد النعم سائل والحنا حسني وول جله إخراج العمل حيويا ورفض قهقهة ومأساوية . . ومع أن المخرج لم يتم إبراز الجانب الشرقي في حوار المؤلف بعدم تركيزه على لحظات الصمت التي كانت كقصة بأن تبرز الإيحاء الميسقي الخاص ما بين فضلا عن إجماعا المكثفة التي قد تعجز عنها الكلمات المطبوعة . . إلا أن تشكيلاته من ميمة أخرى كانت بارعة ومعمرة خاصة في المشهد الأخير حيث جمهور ملهفون يتفكرون تحو إبراهيم المسجا الذي تراجعت ملحورا لستطفي مشروحا على كورسه المتناظم القائم في الخلفية ، كما استغل المخرج الإضاءة كعنصر تعبير يثوق في حكاية في الفصل الثامن من الرواية وبعد أن وصل أحد أفراد العمدة ليطالب ( يياضه ) الى إبراهيم المسجا في ذروة الانتباه المائل بالمرسوين ( يياضه و محمد ) . هنا يستغل المخرج الإضاءة كعنصر

يخفف لبطاله أصدقاء وأسيابها ، فضلا من الطرفين الرئيسيين للتناقضين الجند وإبراهيم البيجا فالتا نجد زكي الخافض الخائف والذي ترك أرضه ليستولى عليها السجاعة فأراد منها إلى العاصمة ليجود إلى القرية مرة أخرى في اغر إياه ذليلا متكررا ليلعب بذلك التطير السلي لجاسم الأب الذي واجهه الطفاني بشجاعة مقننا أرقبه بدمه . كذلك يجره حسن ابن الشيخ عاشور الذي اعتدى إبراهيم المسجا على زوجته في الطاموسة شيئا للذين ( محمد ) فلم يكف أبيا من ذكر قتل الخافض دون أن يتجاوز ذلك إلى أن فعل . كذلك يجره على مثالها كل من الشيخ عاشور والمجلس الذي أراد المؤلف أن يرمز بها إلى القرية الدينية المارة من انفعال مع الصراخ . إذ لا تتعدى أمها فيها قولها . . كذلك يستغل المؤلف هاتين الشخصيتين للعبلة مع إبراهيم المسجا المستر باردية التدين في أحواله المتناقضة لروح الدين ليكشف من القوة السلبية للدين في مجتمع عاجز من استخدامها على وجهها القاتل . وكل هذه الترويات تعمل على تكثيف الجو المصوم الذي يدور فيه الحدث متممة برفهته لتعكس بشكل موضوعي - قدر الإمكان الصراعات الاجتماعية للوطن الذي أراد المؤلف أن تكون روايته خيالا ما .

ومع أن اهتمام المؤلف كسا استغنا بمرسه الشخصيات كان جيدا فإنه للأسف لم يخالقه التوفيق بنفس القدر فيا يتعلق بشخصية بطله الرئيسي محمد الذي تجسد فيه وحده المقاررة الدرامية . . ذلك أنه كان يحتاج في سبيل ذلك إلى بذل قدر أكبر من الجهد ليطور عوامل التناقض في نفس بطله ولكن تأخذ هذه المقاررة غيرهما المعقول من الحدث وحتى لا نغافأ بانهايمز المخرى بل نكون موهبين له وحل قاتحه به . ولكنه بدلا من التركيز على ذلك أطلق شخصيته بثرة غير مجدية خاصة في الفصل الثاني إذ يدور الحوار حول قيمة المهر الذي يدفع في يياضه أو غيرها من بنات القرية ورسول ضرورة زواج الشيخ عاشور للتحاج لن بيعه وكل ذلك

# الليبرالية

## د. يحيى طريف الحقول

الدين في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وثبت واشترعها خلال القرن السابع عشر باعتراف التقدم العلمى، والإيمان بالعقل وبقدرته الإنسان وشده، واستفاته عن الرضاية . ولم يمد نمة حرج في الحليف عن حرياته، والدعوى إليها والمطالبة بها جهاراً باراً .

\*\*\*

كانت الأجواء إذن تنبئ بهجى الأب الروحي للبرالية، أى المفكر الإنجليزى جون لوك ( ١٦٣٢ - ١٧٠٤ ) فيلسوف المعرفة التجريبية الذائع الصيت، صاحب القول المشهور: ( الحياة .. الحرية .. الملكية ) الذى يلخص مبادئ الليبرالية، وبالثالث أصبح شعاراً لها .

أكد لوك أن للملكية حق .. من أهم الحقوق الطبيعية التى قامت الدولة من أجل تأمينها . والأصل فيها هو ملكية الإنسان لنفسه، وبالتالى لانتاج عمله . على أن الملكية لا تقتصر على هذه الحدود، بل تمتد إلى موارد الإنتاج ذاتها . وفضاوت الملكيات في المجتمع راجع إلى تفاوت الأفراد في العمل، وتفاوت طاقاتهم وملكاتهم وامتكانياتهم وذكائهم ومواجههم .

هذا التبرير الذى يبدو مقنعاً للملكية الخاصة والممتدة إلى موارد الإنتاج، وأيضاً لتفاوتها بين شخص وآخر، كانت الليبرالية مع إيمانها جون لوك . إنه يشككها على أساس من فكرة سادت القرن الثامن عشر، وتعرف باسم ( القوانين الطبيعية ) . ومؤداها أن ثمة قوانين طبيعية تحكم حياة البشر بجمعياتهم وأنشطتهم، وتنظمها بصورة تلقائية . ويمكن لأى فرد أن يكتشفها باستنتاج ذاته، ليجد مثلاً أنه نال في تصرفاته وحالاته وتماملاته الاجتماعية حكوم بقوانين طبيعية، كقانون ( المحافظة على الذات ) وقانون التعاون مع الآخرين ) . وكنا قد تعرفنا في العدد السابق على فكرة ( العقد الاجتماعى ) . والواقع أن فكرة ( العقد الاجتماعى ) و( القوانين الطبيعية ) هما الأساس الفلسفى للبرالية ( العقد الاجتماعى ) أساس السياسة الليبرالية و( القوانين الطبيعية ) أساس الاقتصاد الليبرالى . ولما بالثالث من غاوى الفكر الاجتماعى لجون لوك .

وكانت فكرة ( القوانين الطبيعية ) هى حيثيات دفاعه عن الملكية الخاصة، وأنه لا خروف منها مهما تضخمت . لهى حكومة بقوانين طبيعية، أى يحدود تلقائية طبيعية ومعقولة . أبسطها أن قدرة الفرد على العمل محدودة .

مكنا نلاحظ أن الملكية التى دافع عنها لوك كانت أساساً ملكية ناتج العمل . حتى أنه جاهر بأن الدولة يجب عليها تأمين حدود التفاوت في الملكيات بحيث تضمن ألا يجور شخص على آخر، فيمتلك مالا يرجع إلى جهده، وأتانا إذا افترضنا جدلاً أن ملكية شخص ما زادت عن ناتج عمله، فإن هذه الزيادة ليست من حقه بل من حق الآخرين .

من حيث علمتها أصول العلم والتفكير العلمى الحديث . فكان أول صك واستعمال وتداول لمصطلح الليبرالية في إنجلترا مع بدايات القرن الثامن عشر .

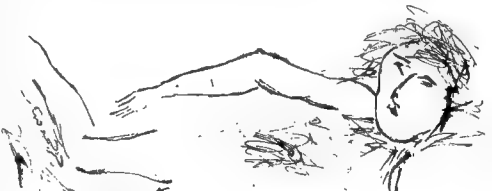
وعد بدت يشار الليبرالية كواقع عمل وكمثال نظرى في أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر، أى مع أول العصر الإقطاعى وبداية العصر البرجوازى . وأرخصت بها بعض من كتابات مفكرى هذه الحقبة، وأهمهم الإيطالى ميكائيليل والانجليزى توماس مور، وإن كان هذا الأخير قد لوح بأشتركية اقتصادية من بين طيات ليبرالية سياسية واجتماعية .

وعلى أية حال، لم يتطور الليبرالية إلا بعد أن تبلور النظام الرأسمالى البرجوازى ذاته، والذى تمتد الليبرالية المصطندة الرسمية باسمه، أى بعد ذلك بقرنين من الزمان، في أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث كانت نشأة مصطلح الليبرالية، في إنجلترا - كما ذكرنا . وكان آنذاك ك مغزى سياسى يمتد . ولا يخلو من روابط مع الثورة على سطوة المؤسسات الدينية، وهيلمانها على سائر مناحى الحياة النظرية والعملية . إنها الثورة التى بدأت منذ بدايات عصر النهضة وعصر الإصلاح

• الليبرالية - كما ذكرنا - ( مذهب الحرية ) . ولم يعرف تاريخ الفكر ولا حتى تاريخ اللغة مصطلحاً أشد حلاوة ولطيفة من مصطلح الحرية . لذلك لا بد وأن نتوقع من الليبرالية أن تعطينا قائمة طويلة من فلاسفة تعيان مشاريعهم، ومن تنظيمات سياسية اقتصادية تختلف فيها بينها إلى حد ما .

هذا من ناحية . ومن الناحية الأخرى، فإن كل دول وسط وغرب أوروبا تقريباً، تمثل عقب من تاريخها روادف في مير الليبرالية . ولا نعدم دولة في غرب أوروبا فيلسوفاً أفل بدوه في التنظير لها . وبقى فرنسا صاحبة الباع الأعظم والقدر المثل في هذا الصدد، تليها ألمانيا . أما أمريكا فقد كانت منذ نشأتها الشيطانية المهجنة وحتى الآن معقلاً في مسائل الليبرالية، اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً ودينياً . فضلاً عن أن الصورة الأمريكية كانت كمرآة الدنيا الثورية الفرنسية، مجرد ترجمة عملية أو عصى تطبيق للمبادئ الليبرالية - خصوصاً السياسية .

ولكن على الرغم من كل هذا وثائق، فإن الليبرالية أساساً نية إنجليزية أصيلة . إنها أحد الدروس التى تلقناها البشرية على يد هذه الأمة المريقة التى علمتها أصول التنظير الاجتماعى والسياسى الحديث، وبما





## توطيت على نظام الاقتراب

### وليد منير

○ لماذا صار العرب غريباً في وطنه، ومهدداً عنه وإن قُرب، خارجاً عليه وإن كان موصولاً به، مشدداً إلى تريبه ؟

الآن أصبح مهدداً في كيناه، مسجوناً بأحزانه، مكبلاً بأضغاله، مملوياً بجمومه وأشجاله ؟

الآن ذلك الوطن قد بات رقيقاً حزيناً بعد أن كان واحداً صحيحاً. الآن الرزق قد انتطقت فيها بيننا نهار أبهىها أسودها، وأسودها أبهىها، فالتفت معالم الطريق، وتداخلت الرسوم والمنازل، وتلاشت المواقف والأحواز ؟

لماذا صار (الانتماء) حالة غريبة من توجها، غريبة في معنائه، شاذية في لونها، فاققة لمزاجها، غريبة أو تكاد من معنواها، مغروبة بما مغرובה عنها في أنما ؟ لماذا صار المخرج معيقاً لا يفتح، والروح بكيرة لا تقطر، والأحلام موزاة عطفة بالهوك، والأفئدة صروداً تزدق بإدخالها إلى التهلكة ؟

كيف كان هذا ؟ ولماذا يفضي أو يؤول ؟

لفد هز، من جلدوى، وسيلوى نفسى أن انتصر شاعرنا انتصاهم إلى قراب واحد في عامين متتاليين، وقد انتصر أحدنا في قلب الوطن، وانتصر الآخر على بلد أبلال وأبسال، سحيقاً منه .

والمدن حقا أن انتصار كلتيهما كان احتجاباً على اختفائه من وطنه، أو اختراب وطنه عنه . وكان اختراقاً بأن واقع المكان يتألف من جوارح الذات، والمزلة والمجزر، وفقدان المعنى هو كل ما يقبى من رداء الحلم .

لم يترك لنا د خليل حاوي، وصية أخيرة، ولم يترك لنا د ميشال حليل، وصية أبهى . كل ما خلفه وراءهما هو غيب وأمن من الدخان والدم . لذا صرحت أن أحيى بوطني على أو أحيى عليك، فهل نلأن في ؟ وإذا دعوتكم بأهولاً أن تكونوا غير ذلك، أو نعملوا حله البلاد خروبا على غير بونى ؟

لم أن الغريب كما يقول - أحياناً - من إذا لم قال سميحاً قوله، وإذا نلتنى لم يحب، وإذا هلتنى لم يحب، وإذا استولى استولى عنه ○

التاسع عشر، والفرد ميارشال وتشالز جريد وتشالز روست في القرن العشرين . على أن أهمهم هو مؤسس علم الاقتصاد آدم سميث ( 1773 - 1790 ) الذى يعد الأب الروسى للبرالية الحديثة من الناحية الاقتصادية إنه رائدكم والفرد الحقيقى للاقتصاد الليبرالى . فقد وضع في كتابه (ثروة الأمم) أصولاً للاقتصاد الليبرالى متمشية مع التغيرات الحادثة في أحوال الملكية والعمل والإنتاج، التى صاحبت القرن التاسع عشر والقرن العشرين .

الاقتصاديون الكلاسيكيون لا يقيمون لبراليتهم - أودعهم للحرية الاقتصادية - على أسسى المتأينة الاكيدة الحرة والقوانين الطبيعية التى تنبها في الكون لصالح البشر، بل على أسس وجود نوع من التوافق الطيبى بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة، كقيل يتحقق التوازن الاقتصادي مهما اختلفت الحريات . مثلاً، الصانع يبحث عن أجر أعلى لصفاته حتى يحقق مصلحته الخاصة، فيضطر إلى تخفيضها لترتفع قيمتها، فيحقق مصلحته عامة بزيادة سعر جينة الصنع . مثال آخر، التجار يبحث عن سرعة دورة رأس المال - عن عملاء يبيعهم بفسادهم لتحقيق مصلحتهم الخاصة، ولكن يبتذلهم يعمل على خفض الأسعار، فيحقق مصلحته عامة . وهكذا .

عمل هذا يمكن بل يبيب إلتلاق حريات الأفراد في نشاطهم الاقتصادي، والتوازن التلقائي الذى يكاد يمل بدأ غيبة تحكم السوق، كقيل يتحقق الاضطراب المستود، ولا حاجة لتدخل الدولة، فضلاً عن سيطرة على وسائل الإنتاج . ولكن ماذا عن أن يكون هذا التوازن التلقائي ( سوى دقائق طيعاً 12 وحل ثمة اختلاف حقيقى بينها اللهم إلا في المصطلحات ؟

على أية حال، أسس الاقتصاديين الكلاسيكيون على ما يبحث في قوانين هذا ( التوازن التلقائي ) فكان ميلاد علم الاقتصاد الحديث في بداية القرن التاسع عشر، ليظور ويتشعب كثيراً، خصوصاً بعدما انضمت إليه جهود الاقتصاديين الاشتراكيين - أشهرهم بالطبع كارل - ماركس - ليلدو الاقتصاد في قرننا العشرين على ضحاً واسعاً، متعدد الأصول والغروى يستوعب الليبرالية والاشتراكية والوسط بينهما وتقلصهما وما لا حلاله لهما .

في القرن العشرين، السبة الغالبة على الليبرالية الماصرة هي أنها تراجعت قليلاً عن إصرارها على عدم تدخل الدولة إلتقلاً في الأنشطة الاقتصادية . وسلم الجميع بوجوب إجراءات وضع قوانين وتبويد توجيهها لصالح العلم وتحفظ حقوق الطبقة العاملة إلى لا تلك وأبشاه حقوق المستعكئين . ولمواسل كثيرة استلها تطورات الفكر أولاً وتغيرات الواقع ثانياً، أصبح دأب الليبرالية الماصرة وشغلها الشاغل هو رفهاها لوصية الرحمة . فتحاول أن تتخذ موقفاً وسطاً بين الرغبة المثقلة المحافظة وبين الاشتراكية، موقفاً يبحث عن الإصلاح، شرطاً أن يمي إصلاحاً قانونياً مرحلياً جزئياً، لاراديكالياً ولا ثورياً .

هذا حسن . ولكن كيف يمكن إلزام الواقع به، أو تطبيقه عملياً بغير خروج على مقتضيات الليبرالية التى أرادها لو 12 إن القوانين الطبيعية لا تسعفا في هذا الصعد .

\*\*\*

وقد حل لواء الليبرالية في القرن الثالث على جون لوك جماعة من الاقتصاديين الفرنسيين، حروفا باسم (الفيزيوقراطيين) أى الحكومة الطبيعية . وهم يمتنون أقوى اعتقاد بفكرة القوانين الطبيعية . فكما توجد قوانين عامة تحكم الطبيعة، ثمة قوانين عامة تحكم المجتمع . أهمها لقانونان . قانون للطبقة الخاصة الذى يجعل كل فرد يعمل على تحقيق مصلحته، وقانون المنافسة الحرة ومؤاده أن كل فرد يجبول على منافسة الآخرين ومعاولة الفروق عليهم . والقانون الثالث - قانون المنافسة الحرة - يمثل ضوابط للقانون الأول - قانون المنافسة الخاصة . بمباراة أخرى، قانون للطبقة يكفل تحقيق الصالح الخاص، والقانون الثالث يكفل تحقيق الصالح العام . أى أنها بما يوفقان بين الصالح الخاص والصالح العام في آن واحد .

الله هو واضع هذه القوانين الطبيعية . والله عادل وغير، يريد الخير لعباده أجمعين . من ثم يجب أن تكون هذه القوانين عادلة فيها الخير للبشر، وتستعمل أن يأتينا الظلم من بين يدينا ولا من خلفنا . وإنا نل يجب على الدولة أن تركز إليها، لا تخاول حرقها بالقوانين البشرية الوضعية التصفية لقوانين الله كقيلة يتحقق الخير والعادل للجميع، ولكى إلتكار هذا كثر وتغديف .

فلترى الدولة يدعاً تماماً عن النشاط الاقتصادي، وترتك للأفراد في نشاطهم الحر يبحث عن مصلحتهم الخاصة، أى تتلقح حريات الأفراد الاقتصادية، تحقيقاً لليمبدأ : «دعه يعمل . دعه يهر .» إن العلم يسير من تلقاء نفسه . وهذا كلبداً الذى يعد شمار الليبرالية الاقتصادية، من وضع فنستى فى جورلوى . وهو واحد من هؤلاء الفيزيوقراطيين الفرنسيين .

ونتيجة لأطراف التقدم العلمى والتكنولوجيا، والتكنولوجيا الجبرالية، ولبدا الأوضاع السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت : سرعان ما تغيرت مقتضيات وطابع الحياة الاقتصادية وأنظمة العمل والإنتاج : منصفة من سداية فكرة القوانين الطبيعية والركون إليها، وسداية تقلاؤ جون لوك وأولئك الفيزيوقراطيين . وأصبحت رؤاهم الاقتصادية يشوبها الكثير من لواحى القصور والتقصير أن نظرية لوك بسيطة - لم تعد تصلح .

\*\*\*

يقطع من مطلع القرن التاسع عشر جماعة جلهم انجليز، استمروا حتى القرن العشرين، ويوسوا باسم (الكلاسيكيين الكلاسيكيين) . وهم في الواقع من الآله الفرنسيين لعلم الاقتصاد بأسره . منهم ديفيد ريكاردو وجيمس يتام ومائتوس وسائى في القرن



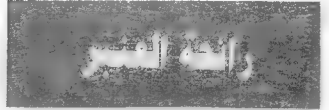
.. تضاه البتادر بالنهار ، فأرى الناس ، بلون ورق الصحف الصادرة في الصباح ، تضاه البتادر بالليل ، فأرى وجوه الناس من وجوه ، الإعلانات ، النيون ، فأقول : ليس وجه المدينة ، وجهي ، إذ قالت أمي « هاتني » ، وجوهها كما تبع أيار الأنهار البعيدة في بلاد الأحباش ، فلأخذت حجراً من رصيف الطريق ، وضربت به على مرأيا المتاجر ، فتعظم زجاجها دماً ، له والحة من وجوه الناس الذين . . . . . !

.. هبست الشوارع « طلعت » ، ومشيت لا تكلمني الشوارع ، ولا يكلمني المساء ، وأضواء « النيون » حل وجهي ، كي تغيره ، فأقول : لا ، وأرسي عليها بالحجارة ، وأخاف ، « أمانة » أخاف « ياهوئي » ، من لصوص سلاسل السيدات ، أن يخطفوا الجمران الذهبي المقدس المعلق على صدرتي ، وأخاف ، وأخاف .. « أمانة » ، أخاف ، ياهوئي ، من الرجل الخلاق ، حينما يده إلى شعري ، كي يأخذني ، فأترك له شعري نصف حلقة وأهرب ، وأخاف من الرجل الفريزي ، الذي يحاول أن يصنع لي جلياباً ، آخر ، فأهرب منه ، وألبس جلياباً - أنا - الذي غاطته لي أمي - هاتني - وغطت على قلبي ، وكبت الوصايا ، وقالت : الدم للدم ، ومنعنا له من رائحة المسك ، وله من رائحة العنبر ، الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. فبحث عن دما ، وضمت أنفني في محلات العطور ، ودمي أذكي من رائحة « الشبراويشي » ثم وضمت أنفني في الشوارع ، ومشيت ، وكنت حين تناسر حليتي ، أمي ، ما بين البهر ، وما بين النخل ، تعرفها من رائحة المسك ، حينما تشعل الشمس في حينها ، وينت الكتشوز ، تنحسر من جسدها ، تنفض العطر ، في نواح لا يعرفها ، إلا إمياب ( أبي ) وتقول : هذا له ياولد ، ولو أرمي عليها بالحجارة ، تجري خلفي ، تقول لي : يهرب مني كيف يابن « بشير » ، وأنا من رائحتك ، أهرلك ، ولو كنت في آخر الدنيا ، الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. مشيت على رائحة أميها ، وضمت أنفني في الشوارع .. شوارع .. شوارع ، حتى وصلت إلى « صابدين » ، فسأرت البنات المهاجرات ، منذ زمن ، يقفن في « البلكونات » مع حبال الفسيل ، يصعدن حتى أسطح البيوت ، يشاهدن السماء المفتوحة ، التي تحودن عليها ، يضمن في أول الحواري ، ولداً كعبة البركة دليلاً ، ويضمن في نهاية الحارة ، ولداً آخر ، كي أهدئي ، فاعتدلت ، ساعتيها ، قلن لي : الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. وضمت وجهي في وجوههم ، وقلت : الله عليكم ، ياسك ، الله عليكم يا عنبر ، ( قالت لي بنت الكتشوز ، وانصت تعرفها ، حتى من رجل في آخر البلاد ، والكتبار والصحةم ، تجدها ، كأمواد الرياحين ) فاعطوني أياديهم ، ولم يعطوني قلوبهم ، ساعتيها ، أخرج لي يده من تحت صحيفة الصباح ، وأخرج لي قلبه ، تلفظ في القعد المجاور ، يطرף جليابه ، فجلست ، وأخرج لي من جيبي عطره ، وقال لي : أفتح يدك ، ثم سكبها مسكاً ، وسكبها عنبر ، وأعطاني وجهه خالهما من عطور المدينة ، التي



## إبراهيم فهمي



.. تكلم على البتادر ، فتوهني بالصبح ، وتشعل مصابيحها في كبد السماء ، تكب على « الجرائين » بداية الفجر الذي لا يأتي ، وظل الضمى ، أهرقه حينما تنكسر عز الحوافض ، فيقول لي : ولده الكتشوز ، مبارك تاد ، ياسبح القبيبة ، فأرندنا عليه .. « نأوي ياسبح القبيبات » ولا أسممها له ، وظل الضمى ، أهرقه من أمي ، التي تزجل زيتتها الليلي ، فأقول : أما هذه الليلي ، فليس وجهي من وجهها ..

تخالط عطور الرجال الجالسين ، قال : الله عليك ، ياسمك ، قلت .. الله عليك يا عتير !

.. وضع أمامه جريدة الصباح ، وأخرج التمر من جيبه ، أطاق من يده قرة ( ليس مكتوباً عليها صلوة للاستعمال حتى تاريخه ) ودعا لي أن أعيش مثل التمر ، ودعوت له أن يعيش ، قال لي : ترى العمارة التي هناك ، قلت : ... أراها .. ترى القهى .. أراه ، ترى شارع عمادة ... أراه ، كنت أسهر في البارز حتى الصباح ، والإنجليز بالذات ، كانوا يخافون مني ... !

.. صفر شرطى المرور ، وثبت شارة السوداء على يذته الرسمية ، وأذاعت نشرة الصباح النبا بالتفصيل ، وفي الموجز ، فأشار لي على صورة « سيادته » المحملة بالسواد ، والتي يثبتها الخرسون ، على جدران القهى ، ثم ييصق عليه في الخفاء ، قال : ستحزن مدينة الأكابر ساحة ، وليس « الهوات » الرجال ، ملايهم الرسمية كاملة بالسواد ، ويشترن الحزن من قتيان « الشاشة » ، يذكرون « سيادته » بالخبر ، ويعلمونه بعد حين ، يلونون السماء ، والأرض ، ووجوه العريبات بالسواد ، ويعطفون عبارات العزاء من « المسلسلات » ، تلبس الملبعات شارات السوداء ، وتشي نساء الأكابر في الشوارع ، وأقدامهن حاربات ، يضمن في عيونهن شيئا يدر الدمع ، ثم يرقص فيها بعد ، ويقفن : حزنات ! ، ويستعمل الناس الأكابر الأغايل من البث المباشر بالترتيب ، تغفل الملاهي أبوابها ليلة ، ثم يعود الغناء ، وتطلق المدلعية ، واحد وعشرين طلفة ، تحية لروح الفقيده ، فلا تشتري الحزن من البلاد ، تحزن عليك ساحة ، وتلعنك قبل الذكرى السنوية ، حتى لو يمت لها شيئا من دمك ومن لحمك ، والناس العابرون ، يبعون الحزن ، الآن على سيادته ، يفرش قليلة ، ويشترن بالخزن عليه خبزاً ودجاجاً ، من المجمعات ، سيكون عليك ساحة زمن ، ويشترن لحمك لعريبات القمامة ، التي تأخذك على أطراف المدينة للحريق ، والله ، الله .. عليك ياسمك ، الله عليك يا عتير ، كتبا يا ولدي ، تحزن فتبكي بالدم ، علينا النساء ، والسموات ، والأرض ، ويصر النبل ، أقول : « يا بنت ، لو أموت ، لا واحدة من النساء الكنوز ، تبكي على » ، لكنهن يكيبن ، تجرى دموعهن كما النهر ، حتى لو مات واحد من العابرين على البلاد ، وزد علينا السلام من من القلب ، ولما جئت المدينة ، رأيت الناس ، يموتون جماعات ، عند مفارق الطرق ، ويعتون بالوصية للأولاد ، الذين ينتظرون حاجيات المدارس ، ويشترن على الأرصفة أخضر المدايب ( خبز اليوم ، ولحم الخمسة ، وفروش من راتب الشهر ) فيبكت ، ولم يبك ، متى أحد ، ساحتها يصرفني الرجال الواقفون ، يصفرون للعريبات المخالفة ، ثم يصفرون لعريبات الإسعاف ، فتأني بعد حين ، يصفرون أبوابها على المصراع ، ويرون فيها بالذلي يموت .

.. صفر شرطى المرور ، ويعد في الجهاز ، بالتعاضد للزملاء ، ثم لمت في الخفاء ، وصفر للعريبات التي مرّت على عجل ، تشودع الفقيده رسمياً ، وما زالت نشرة الأتياء تلبيح التعاضد ، وتتأكد من الحزن في هيون العابرين ، صفر شرطى المرور ، وكتب للمخالفات عن الذين يتبادلون الذكات على سيادته في الخفاء ، وعدّ عليهم الضمككات .. قال لي : الله .. الله ، عليك ياسمك ، الله عليك يا عتير ، تبني مدينة الأكابر ، أشياء كثيرة لك فلا تعطها شيئا من هذا ، ولا شيئا من ذاك ، ولو جملك الموت بالمرّة ، يرسلك الأحيّة في عربة قطار ، فتحزن عليك السموات ، والشمس والنهر



بحر النيل ، تحملك بنات الكنوز ، على خشب مقدس ، معطر بالمسك من بلاد الأحباش ، معطر بالصندل ، ولا تطلب من البلاد شيئاً ، حتى احب الذي تعرفه ، الله .. الله ، عليك ياسمك ، الله .. الله ، عليك ياغير .

يقول لي : استنى احمر أرقام المريات ، والبلاد التي هناك ، منقوشة على القلب ، والمريات أحمرها من سالتينا ، فيعرفون ويقفون لي بجملة أمام العمارة الكبيرة في شارع شيوا ، ناحية - رمسيس - تعرفه ، قلت : أعرف ! قال : كنت أحرس المتاجر والناس ، والحراسة هوى ، ومهنة ، والناس أحمرهم بالواحد ، الداخيل ، داغل ، والخارج خارج ، وكان لا يقلت من شيء ، ثم أوقفني ( الروتيزم ) اللعين ، والشمس في بلادنا نعمة ، لا تعرفها ، إلا بعد أن تغيب من يدك ، يومها أت اليه الكبير يمارس آخر شباب ، فعرفت البهوات من حقيقة ، اللعين أوصوا على الشوارع فلم تتعلم ، وأوصوا الناس صلّ فلم يتعلموا ، فتركوا الطوار ، حين أمشي عليه ، وأغر الليل ، قبل النجس بقليل ، أنام يمد المصلين ، حتى طلعت الصبح .. ثم ضرب بالشوك والملاقى صل وجه المتقدمة ، والدم يضرب لي عروقه ، وضع يده على قلبه ، كلما حقت ساعة المدينة بالخبر الذي لا يأتي ، ومعد ضربات قلبه الباقية ، يقول لي : سيان لما نمنون ، ولا نلح ، ولا نتشرب في وجوها فطرة دم ، ولما كنا صغار ، كنا نفرح لشراء صفيح ، يفتي وجوها كلون التبر الآخر في الأعياد ، وكان وجهي كذلك مظه ، لوضعت يدي على قلبي ، وحسيت دقائق الباقية . كنا نهربنا احمر ، ولا أحد مثلي يأخذ من التبر الذي على أبوه ، ثم أحضتها في قلبها النخل ، وحين يأتي أروانا نروح كما التبر ، نثرب قدر ما نثرب ، ولا ننسى أبداً ، وأقول أساء الباقية ، منقوشة على قلوبنا فلا ننساها ، والشوارع والبلاد ، لا يقدّر عليها أحد ، فينس الواحد لنا اسم أمه التي أنجبته ، وضحك وغي ، فوضع البلديات في طابقه « الشيكة » والتفرد ، ووضع كل الزجاجة في فمه ، يقول لي : أموت ، وأنا غلب من فمنا لا أحياه ، أموت ولا يعرف أحد .

صفر شرطي المرور نية لآثر ( سيادته ) الذي يتسم في الصورة ، بعد أن مات ، وكان من أيام ، يبدّ المارين ، من ثنرات الأتباء بالصاحبة ، وإنخفاض الأسعار ، فيصنع الناس من وراه عسكري المرور ، الذي ما زال يصفر نية خاصة لسيادته .

قال لي : تغلب على المدينة بهوات كبار ، والمدينة بالودي ، تتقلب على كل الناس يالغ لون ، وأنت شكل ، تجف لكل واحد لي الصليح ، ثم تبنيه لي السماء ، غداً كما خدعتني المدينة ، وابست لي « كموس » ، ثم فتحت لي قديمها ، وسكنت نفسها دون حياء ، ثم أعطني ظهرها حين كبرت ، وسلمت صنترها الذي عصرت به يدي كل ليل إلى الغريب ، ثم يصق عليها ، فجات على ساق إمرأة هابرة ، فسبنا جميعاً باسم المدينة .

قال : أوصيك ، والزمان يوصيك من المريات ، التي ثقيل على لساننا ، أسألها الأجنبية ، قال : تأتي ملائكة الموت في هيئة المريات التي تعرفنا من لساننا ووجوها ففتلتنا ، ثم تصمد خلفنا الأربعة ، ولا تأبه بصفاير رجال المرور ، وتفتلنا ونحن نثرب الشئ على الخاض ، وكنت أسير في الشوارع ، وكلما رأيت حربة أجرى منها ، وقى الليل ، أقفل باب المسجد هني ، حتى لا تشم المريات والحق ، فتك ، وتقتل .. ومضى الخريف ، بورق الشجر ، أمام المقهى ، فتتار الورق الميت حولنا ،

وتساقطت وجوها مثله ، ورق أصفر .. ورق أصفر ، ثم تتار الورق على الشوارع ، والأربعة ، وداسه الناس ، ثم داسونا معاً ، ولا أحد ينادينا بأسمائنا فرد عليها ، ولا يدعونا أحد في منزله للعشاء ، ولا تفتح لنا الشوارع مسافاتها بحرية فتجري .

.. ثم أخذ ظهر عليه « الكليباترة » ، وكتب لي العنوان ، خطط يله شوارع ، ورسم تقاطعات ، وميادين ، رسم عمارة كبيرة ، ورسم مسجداً هو البيت ، ثم أخرج من جيب « الصدري » ، وثيقة الزواج من « دحية » الجبيلة ، والشهود : « أبو دورين ، وحسن السك ، والعملة حليش .. مات لأ طارت العملة منه .

.. صفر شرطي المرور نية لسيادته ، الذي رحل منذ ساعات ووقفت المريات ، والمارة ، دقيقة حدداً على « سيادته » ، وأجرسون ثيت صورة على جدران المقهى ، وكتب تحتها عبارات الوداع ، ثم متف له بالتحية ، ولدت لي الخطأ ، حين تذكر ، أنه رفع قبل أن يموت ، تسعيرة السكر والشاي .

.. فكت ساعة الجامعة ، فحسب العلم بشير ، فألت قلبه ، قال لي : « يتنا » بالودي ، كما الأيال ، لما غوت ، تعرف ساعة موعها فتزل الهمر عند المتابع ، وتصبح ، هي صيحة واحدة ، لم وضع يده على قلبه ، ونظر لناعع الهمر « بحر النيل » ، فكانت بعيدة .. بعيدة .. هي البلاد بأهم بشير ..

.. صفر شرطي المرور ، فوقفت المارة ، حتى تعبر المريات قيلم ، نظر المارة ، ليعظمهم البيض ، نظرت النساء لفساتينهم ، ونظر المارة لأردافهم ، وتلهت البنات الطاربات ، من المدرسة على الإشارة ، والمواحد ، التي ضربتها مع الأولاد ، أمام سينا قصر النيل فالت .

.. صباح الهمر بشير كفل عجوز ، نظر للبنابيع البعيدة ، فكانت بعيدة ، ارتعش صوته الدليل ، اهتزت قدماء الناحلتان ، واعتلا فمه يزيد أبيض ، وتصيب المرق في تحت العمامة ، مسكاً ، وتصيب عبراً ، وسادة المدينة ، لم تتوقف بعد من الدقات ، قلت : كظفل : « هم بشير .. هم بشير » ، فقام كتخلة مسطح ، ارتجف من نسيم الشمال ، ثم سقط ، فجعلته الأرض من نحرها ، ثم صفحته بالحواظ ، بالعمارات ، والمريات ، والمارة ، وسلمته للمريات التي داست عليه .

وقفت حربة على رأسه ، ثم وقفت على صدره ، وفتحت له فمها الأجنبي ، وخرج دخانها من مؤخرتها في فمه ، وطبعت حروفها الأجنبية ، على الورق الذي على فزاه ، ثم صغرت صفائير الإنصار ، وفرست أنيابها في لحمه ، فسال دمه على الطريق ، ثم دقت صدره نصفين ، وتمكنت منه ، وبحت من فزاه ، السبع الذي يصرخ على لحمه ، فجريت نحوه ، كي أخلعه من تحتها ، لكن جنتي المرور ، جلبن من فزاه ، وأقيد من خلاف ، وقع على المخالفة ، واهجم يتعرضي الناس على الحزن ، على صمى ا

.. تجمع حساكر المدينة حوله وصفقوا للمرة حينما فصلت رأسه ، وصفقوا لما حينما فصلت قدمه ، وهتفوا باسمها الأجنبي .

.. سال دمه الطهور على الشوارع ، وانتهى إلى قطع المجارى ، نزل مع الله الوسخ ، وجرى حتى أبواب « البوتيكت » ، فزاحوا ، بعيداً ، ووصل حتى باعة الصوف ، فليل عتوبها بالأحر ، فقلت : الله عليك



يا مسك، الله .. الله عليك يا حاتم .. كثرت هريات المدينة كما تلمسح الهر ( بحر النيل ) ، وتقاتلت عليه ، وتقاتلت نساء الحواري على دمه ، كى يتجنن ، وعلمت نساء الهويات الأكاير ، أحليتين ، بدمه ، ورميتها على وجهه ، وحل وجبهى ، جزاء فعله ، وأخذ الناسقون هذه القلوب ، ووضعوه في وجه هريابهم ، خوفاً من الحسد ، وأخذ المصورون وجهه لصدر الصلصة الأولى ، ولم يترك عليه أحد إلا شيء ، كان يقولون : لا تعرف المدينة البكاه ، والذي يعرفه فيها أطفال النساء ، حينما يقتلهم الجوع ، إمتحان . فضعف البنت قبل الولد ، ونهضت من أشياء كثيرة ، وكان الأجناد يتركون خبز القمح للنساء والبنات ، وقت المجاعة ، ثم يقتلون الجراد في الصحراء ، كى يأكلون ، لا تيكى المدينة بالولى ، إلا حينما يجوح .

.. صفر شرطى المرور ، حية ( لسيادة ) التى مات ، وصفر على الناس ، فوقفوا له تحية حداد ، وأمرهم بالبكاه ، وأوحى لهم بدلت المخلات ، فلظروا لإقامة سيادته . المجللة بالسواد ، وتذكروا الإبتاعة التى وعدمه بيا يوماً ، حين غاب رفيف المش ، فبصقوا عليه في لطفه ، من وراء ظهر العسكري الفالح ، نظر المعابر من نساء الحواري إلى عسى بشير ، ولم ينظروا إلى ( سيادته ) وكادت تكي من النساء الموهبات صفارهن حتى المدارس ، فبهزن من الشرطى ، وصفر عليهن صفرة أخيرة ، فابتعدن ، وضعت صحيفة الصباح على جسده الذى فاحت رائحته مسكا ، وفاحت صندلا ، قرأ من الناس ، ( القاهرة مدينة مغلقة ) .

.. كان المصور الذى مضى بأخذ صورته وهو واقف على قلعه ، حين جاءه الموت ، مات معى كما نضل البلاد ، وحين جاءته الهريات التى تنصرف عن الطريق ، ولا يكتب عليها عسكري المرور للمخلات ، تريد أن تحفظ خد من يدى كما الصقور الجوارح ، فقرأت عليه من وصايا المعابد ومسية ، وضعت حوله خطوطاً من الجدران القديمة ، وبمحت وجهه على قبة البلاد ، أخذت من زهور الصباح أول اللطف ، ثم نقرت عليه ، بعبدة هى المتابع بأهم بشير .. بعبدة عليك البلاد .

( .. كان لويات واحد من الكتوز الكبير ، أو الصغار ، تقول : أمى هاتم : أخذ بأشير ، وأزرح من إناث النخل على قبره ، وضع نقطة ماء صغيرة ، فأرى النخلة ، تطلع على قبره ظلاً ، وتطلع أماناً ، وسكنة ، والتمز الذى يطرح على قبور الخوف ، تأكله في ذكراهم رحمة ، يسرى في أبداننا رائحة كريهة ، ولو نظرنا إلى القصور ، لا نرى إلا نخلاً يطرح ، وجسداً يخرج من الأصحاب ، تنسى النخل بأسمائهم ، وتقول : هذه نخلة عثمان « تود » ، هذه نخلة صبيحة صيدون ، فصير في ألدواها الأساسى ، كأنها بيتنا ، ثم تشابك جذور النخل بالمظلم ، وتشابكت بالدم ) .. حاولت أن أجمع دمه الذى تفرق بين الناس ، وتفرق بين المخلات ، والمقاهى ، والزيارات ، وبين أقدام المعابر ، وكان جسده المسجى عمداً على الطوار ، بارداً ، وكان دمي من دمه ، وأنا الحى ، وكان قلبى ميتاً ، وأنا الحى .

( كانت أمى هاتم : حينما خرجت من البلاد ، تشيل على رأسها طينا ، لا يفيح أبداً ، وقطع اسمى ، من بعد « الشلال » ، قالت : الكلاب تخلف من بطونها ، والقطط ، ثم حسبت مع كلاب النجى . قالت : كلاب الكتوز نقصت واحداً ، وكنت إذا ما جلست على مقاض المدينة ، جلست كويماً من الماء نسى أن يشربه عطشان ، وغادر .. وكان لفة من جراد الصباح ، لم تَسُدْ الناس بشىء ، فأحملوها على المعابد ، وكان عليه تبغ

فارغة ، قلب بها أحلهم في عرض الطريق ، وكان عقب سيجارة في زوايا الحواط .. وكأل .. أ

صفر شرطى المرور ، فقلت اسمه بشير ، فلم يردده ورائى من جهاز اللاسلكى ، ولم يلبه لهريات الإسفاف كن تان ، وتزأر في وسط الطريق ، ثم عمله إلى غرف العناية المركزة ، قال لي : مات .. وتبادل النصال ، والصلابات مع الرؤساء ، وحكى عن رحلة المصيف الغائمة ، ثم بلغهم بالطمأنينة .

.. صفر شرطى المرور ، فتدلق دمه ، وتوحد طريقاً ، اختار ( مسكه ) نحو الحواري ، والبيوت ، فاشتبه في أسره الجنود المدعوين بالحوذات ، وحاصروه في بقعه واحدة ، وأقبلوا عليه الشوارع ، والطرق ، وفاحت رائحة اللذكية على المألا ، فقلت .. الله .. الله عليك يا مسك ، الله .. الله عليك يا حاتم ..

.. صفر شرطى المرور ، صفرة عليه ، وصفرة لنساء الحواري المعابر ، وطلب منهن ، الرجل ذو التجمعات في الميكرفون ، سرعة العبور ، وأمرهن بالتوقف أمام الرجل ، المجللة بصورته بالسواد ، دقيقة أخرى على روح سيادته ، لكنهن على خلاف « نساء الهويات » الأكاير ، نظرن إلى عسى بشير ، قلن : « شياك بالولى » ، وهو ميت كأنه في عز الشباب .

.. صفر شرطى المرور ، فجاه « دتش » الهريات للمخلات ، وكاد يعمل دمه ، من عرض الطريق ، ولصق أنياه فيه ، كاد يفرسها في لحنه .. كاد .. لكنني وضعت لحسى يمينها ، التفتت حجراً من الطوار ، ورميت به حل « دتش » الهريات ، وأعدت على جسده جريدة اليوم بعنوان الصباح : ( القاهرة مدينة مغلقة ) ..

صفر شرطى المرور ، لجابت هريات القمامة ، كادت أن تحمله مع الغنى ، والثراب ، والمخلات ، فوضعت جسدى بينهم وبينه ، وتركون وحلى جواره ، أسمع نداء المساجد ، فألوحى عليه ، وأصلح ، وأسمع من وجهه المسك تراب المدينة ، ومن قلعه حصى الشوارع ، ثم فرد أصابعه ، ليحول ، لأهل البلاد سلام ، أدخلت يدى في جيبي ، وأشعلت من سيجارة سيجارة لي ، وأخذت حافظة نقوده ، وتصويرة « دمية الجميلة » ، ثم كومت كتي ، وجرايد اليوم تحت رأسه وسادة .. وعلمت قميصى ، وغطيت وجهه المسك ووجهه العير .

.. صفر شرطى المرور فسقط ورق الحريف من الشجر على وجهه ، وكان وجبهى من وجه الشجر الأصفر ، وكان وجهه كذلك ، وكان وجهنا كورق الحريف ، حين تدعسه أقدام الهريات ، وتلمعه أحليته نساء الأكاير ، ولا تجمعت إلا صناديق القمامة

.. المدينة حزنه الساحة ، بأهم بشير ، لكن ، ليست عليك ، تلبس السواد ( لسيادته ) وتلبس ، الحزن فسناً قصيراً ، ثم تكشف سائليها ، وصبرها ، تعلق عليه صورة ألبه الكبير ، الذى مات ، الساحة ، سحزن المدينة ساحة ، ثم تعود ، ورميتها بفقر الفواكه ، وتكر أساميتها ، وحينما ثوبت تنفض جسدها عتا ، ولم تسح بتبليها المطر ، دمة واحدة عليها ، الله .. الله .. عليك يا مسك .. الله .. الله .. عليك يا حاتم ..

.. صفر شرطى المرور صفرة حزنه على روح سيادته ، صفر عسكري المرور ، فلتحرفت الهريات عن الطوار ، وقالتنى مرة أخرى على دمه ،



○ لشاعر الفلسطيني الراحل معين بيسمو مسرحية عنوانها « المصافير بين الأصابع تبنى أعشاشها » ... لا أدري لم قفز إلى ذنبي هذا العنوان وأنا في طريقى إليه ... فهو واحد من المصافير التي ما إن نضج الريش على أجنحتها ، حتى أخذت في التحليق والشدو ... لتخلق هبة مسرحية كبيرة ، وتبدع لنا جيلاً كاملاً من الفنانين في الخمسينات والستينات ، من منا لم يمشق ما أبدعه نعمان عاشور وعمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور ، ومن منا لم يوق ما رأيناه من سعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفي وحدي فخت وكامل ياسين ... هذه الطيور التي أجبرت على الميوط من عل في ذروة تخليقها ... فرحلت عنا بالوت كمدأ حيناً وبالسفر إلى الخارج حيناً آخر ... واحداً تلو الآخر رحلت ، واحداً بعد الآخر عاد من كتبت له الحياة ، وما بين الخروج والعودة مسافة ودعشة حدث فيها الكثير ... وقبل أن يعود هو إلى الوطن ، سبقه إلى العودة سعد أردش وكرم مطاوع ... انه الفريد فرج ... فارس من بين فرسان المسرح المصري في أوج ازدهاره ، ومبدع العودى من المسرحيات التي يمشقها الناس ... « سليمان الحلي » ... « حلاق بغداد » ... « وه النار والزيتون » وغيرها الكثير ... وطوال سنوات الترحال الطويل بعيداً عن الوطن ... كان كعصفور معلق على غصن ، يترقب أن يثبت الريش على أجنحته من جديد كي يعاود التحليق وال طيران ليعود ...

واليوم نحاور القاهرة على صفحاتها الفريد فرج ، ونحصى به .. على أمل نراه ليس بعيداً أن يتحقق .. وهو أن يعود فاروساً إلى الوطن بصفة نهائية ، ساعها سيكون العود بدءاً ... وما أحمد .

## الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة

عمر نجم

- أنت واحد من أبناء جبل فتحت وهب في الأربعينات والحركة الوطنية في مصر على أشدها ؟
- نعم هذا صحيح .
- جاءت ثورة يوليو فأحضتكم وضمتموها إلى قلوبكم ، اختلفت معكم واختلفتم معها ؟
- وهذا صحيح أيضاً .
- بين الاضطرار والاختلاف ، حدث ما حدث ، لكن جبلك صنع في الخمسينات والستينات هبة في المسرح المصري ، ما تزال تعيش على ذكراك حتى اليوم ؟
- ماذا تريد إذن ؟
- لا شيء ... فقط اتيمك أنت ومن سأل إلى الخارج من جبلك قبلك أو بعدك بالغرور ؟
- اتمام مرفوض .
- ما إن تبدلت الأحوال في السبعينات حتى فرتم الواحد تلو الواحد ، أنتم واحد من أسباب تدهور المسرح المصري الآن ؟
- ليس صحيحاً ، وماذا تفعل إن أبعدوك من المسرح ؟
- لا أعرب .
- من ظل موجوداً لم يفعل شيئاً ، ولم يكن في مقدوره أن يفعل ، لأنه مبعد .
- مثل من ؟
- نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه و ...
- عمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .
- نعم وعمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .
- لكن هؤلاء ماتوا كمدأ ... لن يبقيت أنت والأخرون با أنقرط العقد بهذا الشكل ؟





■ وأنا لا أملك إلا أن أدفع عن نفسي وعن جيل هذا الانهيار الخطير .

● ليس انهما شخصاً عادياً متى ، ولن أرايد إذا قلت إنه انهم من جيل ليلى ؟

■ لم نساو رغبة في السفر ، ولم نترك المسرح باختيارنا ، كنا سنبعد من المسرح حتى إن مكثنا في قلب القاهرة ، إن المسرح وصل إلى ما وصل إليه حيثما اتصت الصراعات السياسية ، والمدرح ليس محالاً لها ، ولا في امكانه أن يتحمل هذه الصراعات ، لابد أن يكون المدرح مستقلاً تماماً مثله مثل الجامعة ، فالجامعة يتحطم حجر الأساس بها ، وأهم استقلالها وتخليها الصادق للتكرار القومي ، إن اتحدتها الصراعات السياسية ، بتقليب تيار على آخر ، لو تحت أية دعوى من الدعاوى السياسية .

● ولي أية فترة اتحدت الصراعات السياسية للمدرح عندنا ؟



■ قبل أن نعرض على حد قولك ... في السبعينات .

● كيف ؟

■ عندما صدرت قرارات سياسية تمنح عروضاً مسرحية تعرض على المسارح بالفعل .

● من مثل ؟

■ في شهر فبراير ١٩٧٣م ، أخلقت بشراور سياسي ثلاثة مسارح في يوم واحد ، بالرغم من موافقة الرقابة بعرضها ، أطلق المسرح القومي وفيه مسرحية « قورالعين الشمس » للراحل نجيب سرور ، وأطلق مسرح الجليل وفيه مسرحية « ماراصاد » لبيتر لافيس ، وأطلق مسرح الحكيم وفيه مسرحية « جواز على ورقة طلاق » .

● انهما لك نابع من جينا لكم وتقدرينا للدور الذي قمتم به ... كنا في الستينات أطفالاً وكنتم الأسئلة ، ونحن كبرنا وجدنا أنفسنا بدونكم نواجه الكثير ... كان ذهابكم ...

■ أنا لا أوافق عن نفسي أو عن جيل فيسا حدث ... ربما كان سفرنا خطأ ، وربما كان صواباً ، ولكن هل جيلك الذي يهتما أن يعلم ، أنه لا يوجد مؤلف أو خرج على إرادته على مسرح تلك الدولة ، كنا في الستينات تمنح المسرح كل شيء ... كل شيء ، لكن الدولة في الستينيات غيرت من استراتيجيتها المسرح .

● ليس استراتيجية المسرح فقط ؟

■ مع تغير هذه الاستراتيجية ، تخلف المسرح المصري من كتابه وتخليه وخبرته ... بهذه المناسبة ، لم تتن أن سعد أودع سافر إلى الجزائر ، وأن كرم مطاوع ...

● أنا أتحدث عن الجيل بأكمله ؟

■ هناك من أبناء جيلي الذين لم ينفادوا القاهرة ، ومع ذلك تعرضوا لنفس الظروف التي أبعدتهم وأقصتهم عن المسرح ، لجيل الألفي وحدي حيث وكما ياسين وطيرهم عن ساموا ينصب كبير في ازدهار المسرح المصري ونهضته ، ومهما يكن الأمر ، فانا أتقبل انهماك بصنوبر رجب ، ربما أكون قد أخطأت مع أبناء جيلي لحظة أن غادرتا الساحة والوطن ، لكن أحابك ألا تنسى أن الفنان لديه من الكبرياء ، ما يمنعه من أن يعرض نفسه على الآخرين ، وأن يقع عليهم كي يقيروا إنتاجه ، إنها تجربة أروج أن تنفق مئة أن تدع الحكم عليها للتاريخ .

● وأنا أتفق معك في هذا وارفضي حكم التاريخ ... هل تنظر إلى نقطة أخرى في حديثنا ؟

■ انهم آخر ؟

● لا ... مرحلة ما بعد الخروج من الوطن ... هل أثرت إيداعك ؟ أمهي أن هجرة الليدع ألا تقطع جسور التواصل بينه وبين جذور نبع انماهم المحصب ... الوطن ؟

# ● لم أهرب ولم يهرب جيلي من الساحة ... لقد أبعدونا ● في السبعينات ... أغلقت ثلاثة صانع بقرار سياسي في يوم واحد .

● وما هي وظيفة المسرح ؟  
■ أن يطور الفكر القومي والوجدان القومي نحو الحاضر والمستقبل ، نحن شعب تتفاوت فيه درجات الاقتراب والابتعاد عن الحاضر والمستقبل .  
■ شعباً أقسام ثلاثة ، قسم يفكر بعقل قديم ، وقسم آخر يفكر بعقل حديث ، وقسم ثالث يفكر بين بين .  
● وفي أي قسم تكمن المشكلة ؟  
■ في القسم الأول والثالث ، نريد أن يفكر الناس جميعهم بعقل حديث ، بكل ما تحتويه هذه الكلمة من معنى ، والمسرح في مقدوره أن يلعب دوراً كبيراً في هذا ، لا يمكن أن تصور نقل مجتمع من مجتمع مختلف إلى مجتمع متقدم دون تطوير الفكر المواطني ، ويوفر فخرهم على التفكير في سلوكهم اليومي الذي يمارسونه ، كي يتأملوا هذا السلوك ، ويقوموا برفزه وتطويره ، ثم تحديثه ، وليشعروا ما يصلح ليومهم ولغدهم ، والاستغناء عن الطالع .  
● وفي ظل الأزمة التي نعيشها ؟  
■ نعم الآن في أشد الاحتياج إلى المسرح أكثر من أي وقت مضى ، فحرف فاضل الناس ، وإقامة صرح القيم الأخلاقية والإجتماعية ، ولدهم الجساعة وروح الضمان والمشاركة ، ليس من الصواب في شيء أن تنسك أزمنا الاقتصادية على تحفيظ اعتمادات المسرح .  
● البعض يتأذى هذا التحجيم زيادة في الترشيد ؟  
■ الحكيم هو الصريح ، المجتمع الذي يمانى أزمة ، عليه أن أراد تجاوزها أن يزيد من اعتمادات المسرح ، لقد كان الوقت لتأمل وظيفة المسرح ، ليس المسرح ثروة أو مكاناً لإزالة الحقد أو إلهاء الناس ، التسيان ، الرأي القائل بأن على الإنسان أن يفهم نفسه قبل أن يدخل إلى المسرح رأى خاطئ ، للمسرح ليس دار هو يعيش فيها الإنسان ملياً وضالاً بها يسقطه وما يبدع معيره .  
● إذن للمسرح ....  
■ عجلة أساسية في عملية تطوير المجتمع إن أردنا للمجتمع تطوراً

ولعلها أيضاً ليست أحسن ما أخرج كرم مطوعه لكن المسرحية بما ما يبيع .  
● وهل المسرح بحاجة فقط ؟  
■ بما عجزنا أننا لا أقصد الهجعة بفهموها السطحي ، أيضاً شاهدت مسرحية والكلي في واحد ، هل مسرح الباليون وهي عمل جيد ، وشاهدت مونودراما والتريغ والتدوير ، هل مسرح الطفلية ، وشاهدت مسرحية وكسكس يا وطن ، هل مسرح السامر ، والمعرضان المسرحيان الأخيران لكاتبين هريين هما التريغ من الذين مدق والشاعر السوري محمد الماغوط ، وهذه بغير شك إضافة جديدة .  
● وماذا عساه أن تفعل ؟  
■ كل هذه العروض المسرحية لا تتاح عبضة تنشدها للمسرح ، لا بد من أن تقوم الدولة بدفع مسرح القطاع العام ، كي يواصل نشاطه بشكل دائم ومتنظم ، يجب أن يظل السامر مرتفعاً في مسارح القطاع العام طوال أيام السنة ، ويبنى أن يتنوع الإنتاج ، وأن يساعد التلفزيون على ذلك بمرضه مسرحيات القطاع العام ، لتزيد اهتمام المتفرج المصري بالمسرح .  
● التلفزيون منصرف إلى عرض مسرحيات القطاع الخاص ، نأزماً ما نشاهد مسرحية للقطاع العام هل شأنته ؟  
■ لن يعود المسرح إلا إذا عاد إليه المشاهدون ، مهما كانت قيمة ما يقدمه من عروض ، فقيمة ما يقدمه للمسرح ، تقاس باهتمام المجتمع والمشاهدين به ، يلزمنا أن نعيد إقبال الجمهور إلى المسرح ، هذا العمل لا يقع على مسؤولية الفنان بمفرده ، بل على حقائق المجتمع كله .  
● ذكرت في بداية حديثك أن إقحام السياسة على المسرح في السبعينات أضرب به ضرباً بالغا ... واليوم ونحن نعيش في أزمة اقتصادية لا تحفى على أحد نتيجة لسياسات خاطئة كيف يؤدي المسرح دوره للنهوض بالمجتمع ، مع الأخذ في الاعتبار التثوير الذي أصاب بنية المجتمع ؟  
■ للإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نعرف ما هي وظيفة المسرح ؟

■ يا عزيزي ، يبدو حديثك كما لو كان العيش في الوطن أوفى خارجه اختياراً عضاً مطروحاً علينا ، ومع هذا كانت فترة الابتعاد عن الوطن بالنسبة في فترة من الفترات ، لا أريد الحديث عن تجارب الآخرين ... لكن لم لا نقول ، إن الابتعاد عن الوطن بعض الوقت ، يتيح للفنان رؤية يرى من خلالها الظاهرة من الخارج ، ويعطي له فرصة لأن يتأمل فيها كتيبه وما أبعده داخل الوطن ليعيد النظر فيه ، ولم لا نقول ، إن الفنان يحتاج من مرحلة إلى أخرى في حياته الفنية إلى نوع من الحدود والكمون .  
● وهل يند هذا النوع من الحدود والكمون إلى هذه السنوات الطويلة ؟  
■ لقد كتبت خلال هذه الفترة العديد من المسرحيات الحديثة .  
● لكننا لم تقدم على مسارحة للأسف ؟  
■ أنا أشد أسفاً منك ، لم أكن أقبل ذلك قبل ، أن تعرض مسرحيات قديمها ومديتها على مسارح الأقطار العربية ، وبعض مسارح البلدان الأجنبية ولا تعرض في موطنها الأصل ولا يبتها الأصلية ... في وطني ، أنه شعور مرير يضاف من الإحسان بمرارة الغربة عن الوطن .  
● وكيف تسنى لك مع مرارة الغربة متابعة أخبار المسرح هنا ؟  
■ من الصحف ومن الشرطة الفيلدي ، أتابع نشاط المسرح المصري بصفحة العام والخاص ، وكثيراً ما ألتقي بالمشاهدين وبفرقة المسرحية في المواسم العربية المختلفة .  
● أنت متابع إذن للحركة المسرحية في مصر الآن ؟  
■ بقدر استطاعت .  
● وهل إلى حال وأريت المسرح المصري بعد غياب طال ؟  
■ في الخارج ، يشعر الإنسان وهو بعيد عن الظاهرة أن الأمور متدهورة أكثر مما يجب ، وهذا طبيعي ومنطقي ، فيما يكتب في الصحف من نقد لا يشرك سيلاً لتفرد المسرح دون أن يفضح هذا التفرد ، وبعد المودة لا أريد أن أغنى شعوراً بالفرقة لعدة أشياء .  
● إذن للمسرح المصري يعيش عبضة لا نحس بها ؟  
■ لا أقصد هذا ، إن عدنا إلى التاريخ - بعض النظر على عرض في مسارحة اليوم - نجد أن مسرحنا يرتفع في مراحل معينة إلى الأضواء ، ويصير إلى الحقيقة في مراحل ثانية ، لا نستطيع أن نشعر بمدى سعادتنا ، عندما وجدت المسرح القومي مديتها فاعماً أبوابه للناس بعد إطلاق أكثر من سنوات ثلاثة .  
● بنظر النظر من العرض الذي انتخب به ؟  
■ مهما كان الرأي في مسرحية إيزيس - وأنا لا أريد الخوض في هذا - فهي مسرحية كتيها لتوفيق الحكيم وأخرجها كرم مطاوع .  
● تملأنا ألا نقدر الأشياء ... هل ترى إيزيس عملاً فنياً يليق بجائزتين ؟  
■ لعل إيزيس ليست أحسن ما كتب الحكيم ،

# جولة سريعة في مسارح أوروبا ١٩٨٦

عبد الحميد أحمد علي

هذا الشهر .. أما تراجيديا لوي دي فيجا وجزاء دون انتقام: *EL Castillo Sin Venganza* والتي تعرض لأول مرة في (جيتارو سيانيول) في إطار (أورباليا ٨٥) المروض في بروكسل أيضاً .. فهي تحفة المسرح الإنساني اليم .. لقد جمع مصمم المناظر في المسرح ما بين ملحن الجريكو والفيلمايزي فوق خشبة المسرح في جوسمري غاضب .. كذلك تعرض مسرحية ومزمل برناردو الباء على ذات المسرح ، وهي للإسبان لوركا .. وفي مسرح (درايتا ليكتوريا) بالمعاصرة مدريد أيضاً ، تعرض مسرحية باسم دموع بيترا فون كانت الباردة للمؤلف والمخرج الألماني رابنر فاسبيندر (١٩٤٥ - ١٩٨٢) ، صاحب ٤٣ فلياً في ١٧ عاماً ويحاصم فاسبيندر في هذه المسرحية بقسوة المجتمعات الكبيرة والرسامة المتصفة بها .. أما مسرحية عام شبيرو (حق من أجل الحب) فقد لقيت فشلاً كبيراً .. فلم تنقلها سمعة مؤلفها الإنجليزي ولا إخراج الأمريكي الرموي جون ستراسجر .

وتأتى إلى وسط أوروبا البلاد .. ففي هامبورج بألمانيا الغربية .. حيث تولى مديرون جدد إدارة المسارح بالمدينة ، منهم المخرج الألماني بيتر تسارك في (الشواشيل هانس) ، اجتمع هؤلاء المديرون ورضعوا عطفة فراعها تشجيع الجمهور على دخول المسارح ، بالذات الصليبيذ وطلاب الجامعات والطبقات الأخرى .. فخفضت أسعار الدخول .. كما يفكر رولف ليرمان مدير الأوبرا في افتتاح مسرح تجرعى بالمدينة لعشاق المسرح الشباب .. وتعرض أوبرا هامبورج هذه الأيام أوبرا عجليل لصاحبها الإيطالي فردي .. كما بدأ المخرج بيتر تسارك في افتتاحه للشواشيل هانس بعرض تراجيديا لوركا الشهيرة «درياء» .. والتي سبق أن عرضها في مسرح الجلب في ميونيخ بطاقم الممثلين أنفسهم .

وتأتى إلى النمسا ، حيث يعرض الآن ولادة عام في (البورج تاتس) بليينا رائعة شكسبير وهاملتة .. ترجمة ألكسان راخيل وليم شليجل ، وبطولة الممثل النمساوي الشهر كلاوس ماريا براندنور وحازر جائزة أوسكار في فيلم مفيشوه والمسرحية من إخراج النمساوي هازر هوبان والذي يقدم تفسيراً معاصراً لهاملت .. وتختتم الرحلة بفرنسا ، حيث تعرض في مدينة النور ، وفي مسرحها الكبير الكوميدي فرانسيز ، ويمتابة عيد ميلاده الخامس والسبعين .. مسرحية «والشرقة» للكاتب الفرنسي المبي جان جينيه والتي كتبها عام ١٩٥٦ ، وممتتها الرقابة في النشر لسنوات طويلة ، و «والشرقة» مسرحية ثورية يختلط فيها الوهم بالحقيقة .. كما أن الشرقة عند جينيه رمز للعالم الذي يعيش منه الإنسان .

بتزوير حقائق التاريخ .. يخرج المسرحية المخرج البريطاني سيرينتر هال ، مدير المسرح القومي البريطاني ، والذي صمم على إخراج المسرحية بشكل يليق بها رغم المشكلات المالية المتضخمة والتي يعاني منها المسرح القومي هناك .

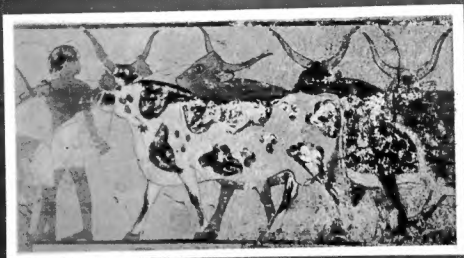
وتنتقل إلى ميلانو ، حيث تعرض في بداية الموسم الجديد الأوبرا الإيطالية الشهيرة «دعابة» تحفة فردي الخالدة .. بتماظر مسرحية جديدة وغير تقليدية للمصمم الإيطالي ماورو باجوتو ، حتى أطلق الطليان على تصميمه هذا بأنه «دعبل للعب» .. وتذهب إلى إسبانيا .. لتجسد الموسم المسرحي .. على آخره ؛ فالمدينة تسبح في بحر من العروض المسرحية ، والتي هي جزء من مهرجان دولي ضخم تعينه البلاد ؛ مسرح - موسيقى ، أشهر أوركسترات المسرح ، والتي فأوركسترا باريس الدولقي تحت قيادة لورين مايل ، وأوركسترا الدولة في روسيا ، ألما على ثقافتها الخاصة للاشتراك في المهرجان .. كذلك الميغري الإنجليزي بيتر بروك والذي يشارك في إخراج بعض للمسرحيات . وتأتى في مقدمة الروائع مسرحية «عرس الدم» *Bodas de Sangre* لصاحبها الشاعر الإسباني جارتا لوركا والذي يتواجد في ديريوار كثير من مسارح أوروبا

في ديريوار كثير من مسارح أوروبا نجد في مطلع هذا العام مسرحيات كثرة لكتاب معاصرين إلى جانب عروض كلاسيكية ، لا يمكن للمسرح اليوم الاستغناء عنها .. وعلى الرغم من أن عروض «الموسيكاله» أو المسرح الموسيقي تكلف المسارح غير المتفردة ما لا طاقة لها به .. إلا أننا نجدنا ومشورة في ديريوار كثير من مسارح أوروبا في مطلع هذا العام .. وللقى نظرة على أهم ما يعرض هذا الشهر - وكذلك الشهر القادم - في أكبر مسارح أوروبا .

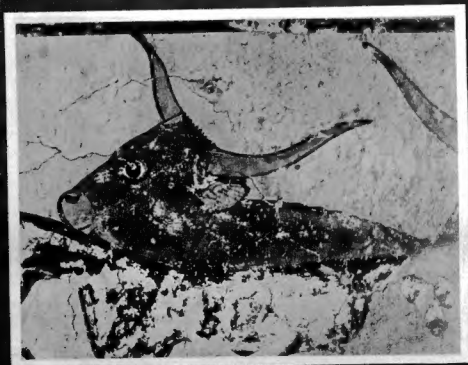
في المسرح القومي بلندن «التاشيونال تياتر» تعرض أحدث مسرحيات الكاتب الإنجليزي الشهير بيتر شيفر «ويوناداب» .. ويشير صاحب فيلم «اماديوس» والخاص على أوسكار ١٩٨٤ .. ولشترك فرقة المسرح القومي الإنجليزي بمسرحيته «ويوناداب» هذه في مهرجان ليبي المسرحي في ربيع ١٩٨٦ ، ويوناداب قصة يهودية .. تجري أحداثها في القدس في زمن حكم الملك داود .. وقد شوّه شيفر شخصية الملك داود - قائماً كما فعل في «اماديوس» والتي حرق فيها شخصية الماعز الإيطالي والموسيقى انطونيو ساليري حتى رلعت محكمة مدينة بولونيا الإيطالية - حيث ولد ساليري - دعوى ضد مؤلف المسرحية تهمته فيها



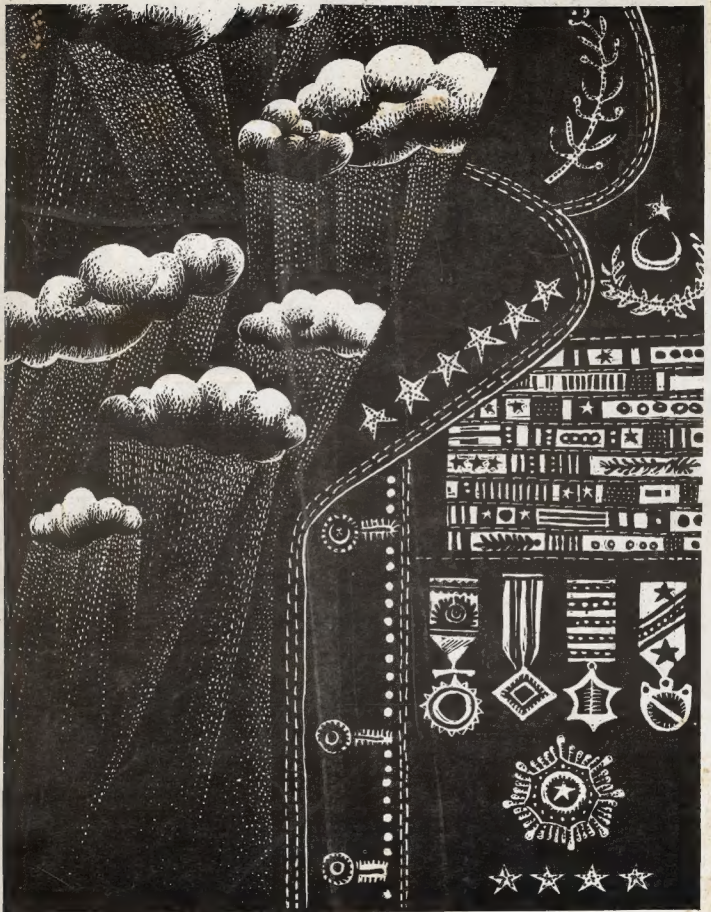
أسباب فنية ستصدر مجلة القاهرة شهرياً بصفة مؤقتة ابتداء من يوم واحد أبريل ١٩٨٦ م .



جاذب البقرة ( مقبرة نانون - طيبة )



قطاع رأس ثور ( مقبرة نانون - طيبة )



● من لوحات الفنان محمد حجى ●